# DIE FRAU BEI JOSEPH CONRAD

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT BASEL VORGELEGT

VON

ELLY VETŐ-MANDL VON MAKÓ (UNGARN)
BASEL

1933

BUDAPEST, 1934
DRUCKEREI DER PESTER LLOYD-GESELLSCHAFT
(DIREKTOR I. SCHULMANN)

# DIE FRAU BEI JOSEPH CONRAD

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BASEL VORGELEGT

VON

ELLY VETŐ-MANDL VON MAKÓ (UNGARN)

BASEL

BUDAPEST, 1934

DRUCKEREI DER PESTER LLOYD-GESELLSCHAFT

DIREKTOR (I. SCHULMANN)

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

*Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Henry Lüdeke*

*Basel, den 27. Mai 1933.*

*Prof. Dr. F. MANGOLD*
*Dekan.*

# INHALTSANGABE.


Seite

Einleitung .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 7

I. Kapitel: Frau und Frauenfrage in der Literatur des 19. Jahrhunderts und bei Conrad .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 8

II. Kapitel: Conrads allgemeine Auffassung der Frau .. .. .. .. .. .. 16

III. Kapitel: Die exotische Frau bei Conrad .. .. .. .. .. .. .. .. .. 36

IV. Kapitel: Conrads Frauentypen .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 52

V. Kapitel: Das Erotische bei Conrad .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 79

Literaturverzeichnis .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 94

# EINLEITUNG.

Die Frau war ein Problem für Joseph Conrad. Es ist müßig, die Frage aufzuwerfen (wie R. Curle es tut), ob Conrad die Frau „verstanden" hat.[1] Man muß sogar weitergehen: Conrads Frauengestalten verraten mehr als bloßes Verständnis des Autors für das Weibliche. Sie sind von einer Intensität der Einfühlung getragen, die genau zeigt, wie mächtig sich Conrad vom Wesen und vom Problem der Weiblichkeit angezogen fühlte. Was er nicht überwinden konnte, war gerade dieses Angezogensein von einem Problem, das im Grunde seiner Frauengestalten immer anzutreffen ist. Daher die besondere Doppelseitigkeit seiner künstlerischen Einstellung zur Frau. Wir müssen den lobenden Worten, die E. Bendz für die weibliche Charakterzeichnung Conrads findet,[2] durchaus zustimmen: In der Tat sind Conrads Frauengestalten liebenswürdig, wahrhaft weiblich, unbewußt und blumenhaft. Wir wollen die Rolle der Frau, wie sie in Conrads Werken lebt und handelt, auf den literarischen Gehalt hin prüfen. Wir halten uns dabei an dieses entscheidende Moment: daß diese Rolle nicht zentral ist, und doch nicht rein oberflächlich oder zufällig; sie ist problematisch. Sie ist gefärbt von der idealen Auffassung her, die Conrad vom Weiblichen hegte, — was ihr fehlte, ist die letzte Fülle des Erlebten, die der Frauendarstellung Conrads — gerade im Erotischen versagt ist.

Unsere Untersuchung erstreckt sich auf alle wichtigen Frauengestalten Conrads. Wir müssen die Rolle der Frau als Schicksalsträgerin in den Romanen und Novellen Conrads eingehend an den Einzelgestalten prüfen; wir müssen auch die spezifische Rolle beleuchten, die einzelnen Gestalten im Werke Conrads zukommt. Doch mußten wir auf die Tatsache Bedacht nehmen, daß die Frauengestalten Conrads keine einzigartigen Geschöpfe in dem Sinne sind, als ob jede für sich, nur aus der ihr eigenen individuellen Kategorie zu deuten wäre. Wie jeder Dichter, schuf auch Conrad seine Gestalten, männliche wie weibliche, nach feststehenden Richtungsgesetzen, die, ohne den Zug der Individualität in der Einzelgestalt zu verwischen, diese

doch der Kategorie des *Typischen* anordnet. Unter den vielartigen Frauengestalten Conrads lassen sich Typen unterscheiden, und die Zugehörigkeit mehrerer Gestalten zum selben Typ besagt Wesentliches über das Conradsche Schaffensgesetz. Es scheint uns daher angebracht, von Frauentypen in Conrads Werken zu reden.

Kein Schriftsteller schafft zeit- und voraussetzungslos; auch Conrad war mit den Gedankenströmungen seiner Zeit verbunden. Diese Verbundenheit macht es zu unserer Aufgabe, der geistigen und sozialen Lage der Frau in dem für Conrads Schaffen bestimmenden Zeitabschnitt eine einleitende Untersuchung zu widmen. Conrad besaß eine eigene Idee vom überzeitlichen, ewigen, von Natur bestimmten Wesen der Frau, doch er erblickte gewisse Probleme, die der besonderen sozialen Lage der Frau innerhalb einer gewissen Gesellschaft mit bestimmten Gesetzen und Konventionen entspringen. Beides muß studiert werden: Die eigentümliche Lage, die die Frau in der geistigen und sozialen Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts einnahm, und jene allgemeine Idee, die sich Conrad vom Urweiblichen, Ewigweiblichen machte.

## I. KAPITEL.

### Frau und Frauenfrage in der Literatur des 19. Jahrhunderts und bei Conrad.

Das ausgehende 19. Jahrhundert brachte eine geistige Revolution mit sich, die in keinem Lande heftiger tobte als gerade in England. Dies ist leicht begreiflich: die geistige Revolution, von der wir sprechen, war gegen die eingewurzelten geistigen Dogmen, Glaubens- und Schicklichkeitssätze der vorangehenden Generation gerichtet, und nirgends waren diese Sätze mit solcher Deutlichkeit ausgeprägt, nirgends drängten sie sich mit solcher Unerbittlichkeit auf, wie im victorianischen England. Der Victorianismus war für den aufstrebenden Kapitalismus das, was der Puritanismus für die aufstrebende Bürgerlichkeit war: geistige und religiöse Weihe einer Gesellschaftsordnung, in der der einzelne als aktives Wesen auf sich gestellt, in seinem Benehmen, seinen Urteilen, seinem Denken jedoch an feststehende Normen gebunden war, deren Sanktion das Urteil der „Gesellschaft“ (d. h. im victorianischen Sinne jener Leute, die sozial auf der Höhe waren und daher „mitrechneten“) bildete. Der Existenzkreis der Frau war durch den gesellschaftlichen

Konsensus der victorianischen Zeit unverrückbar festgelegt.[3] Sie war die tadellose Tochter, dann frühe Gattin und Mutter, deren Worte, Taten, ja selbst Gesten und Gedanken durch die Schicklichkeitskonvention ihres Gesellschaftskreises genau vorgeschrieben waren; oder aber, sie war die „Verstoßene" der Gesellschaft, die „verlorene Frau", die zwar in jener Gesellschaftsordnung ihren besonderen wichtigen Platz und sogar ihr dunkles Prestige besaß (es ist nicht wahr, daß die victorianische Zeit die „Kameliendame" nicht zur Kenntnis nahm, sie hatte sogar bei aller moralischen Entrüstung gegen ihr Gewerbe eine gewisse Zärtlichkeit für sie herausgebildet), die aber bestimmt außerhalb der wohlbehüteten Kreise der Familienmoral stand. Die victorianische Zeit war auf Sonderfälle nicht eingerichtet. Jede Frau war für sie „die Frau" und mußte sich wohl oder übel der konventionellen Meinung der Zeit anpassen, ihr gehorchen oder sich zu ihr in offene Fehde stellen. In diesem Zeitalter, dessen Grundrichtung individualistisch war, hat der durchschnittliche Gesellschaftsmensch sein individuelles Recht zum Handeln damit erkauft, daß er auf den Durchbruch einer Konvention des moralischen Urteils verzichtete. Doch besaß er immer — welche moralische Urteilsweise auch die Gesellschaft von ihm verlangen mochte — das Reservatgebiet des Handelns, wo er sich frei und autonom fühlen konnte. Frauen besaßen ein solches Reservatgebiet nicht. Ihr ganzes Leben verstrich im Glaskasten der tausendäugigen Moralkonventionen. Jede ihrer Gesten wurde bestaunt, bekrittelt und am haargenauen Maßstab der Schicklichkeit bemessen. Sie hatten ein Recht auf Gefühle nur, wenn diese moralisch und konventionell tadellos waren. Nicht nur die freie Tat, — sogar der Wunsch nach ihr war verpönt und mit der moralischen Vernichtung geahndet. Daß der Grundton des Frauenlebens im Durchschnitt dennoch nicht tragisch zu nennen war, lag in erster Reihe doch bloß daran, daß die Mehrzahl der Frauen, — da diese ja moralisch und geistig nicht außerhalb ihrer Zeit, sondern in ihr standen, — den Zwang, der auf ihrer Existenz lastete, willig oder doch wie eine Selbstverständlichkeit hinnahm.

Doch es kam die Wende; es kam eine neue Generation, die die moralischen Satzungen des victorianischen Geschlechts als Selbstverständlichkeit hinnahm.[4]

Es ist leicht begreiflich, daß diese Revolution in ihrem Zerstörungs- und Neubildungseifer in erster Reihe gerade an die Frauenexistenz der victorianischen Zeit anknüpfte; daß eine der stärksten Strömungen der sozialen und politischen Bewegung der Jahrhundertwende die Frauenbewegung war. Eine einseitige Klassenherrschaft mußte gebrochen, konventionelle Lü-

gen und Vorurteile mußten beseitigt, versklavte Menschen mußten befreit werden; doch auch die Frau gehörte, wie auch ihre materielle und soziale Lage sonst beschaffen sein mochte, zu den versklavten, ihre Befreiung war die wichtigste Aufgabe der Reformbewegung der Wendezeit.

In der Literatur findet der neue Anspruch der Frau auf Selbständigkeit bedeutsamen Ausdruck; Ibsens Nora-Gestalt wird symbolisch für eine Frauengeneration. Was das „Noraproblem" anbelangt, so findet es bei Conrad einen interessanten Widerhall in der Novelle „Return". Hier handelt es sich um das sentimentale Selbstbestimmungsrecht der Frau mit Ibsenscher Linienführung, wenn auch nicht im Ibsenschen Geist. Conrad nimmt nicht eindeutig und im allgemeinen Stellung wie Ibsen: nicht gegen die engherzigen Moralvorschriften der Gesellschaft, nicht für die befreiungsuchende Frau. Seine Mrs. Hervey hat ihren Mann nicht aus Stärke verlassen (obwohl sie aus Schwäche zu ihm zurückkehrt), sie ist nicht beispielhaft für den Liebeskonflikt der verheirateten Frau, sondern ein Spezialfall. Das Geschehen ist fast völlig in die Seele des Mannes, des gutsituierten, vornehmen Alvan Hervey verlegt, der plötzlich erfährt, daß seine Frau ihn verlassen hat. Zuerst ist ihm nur um den Skandal zu tun; dann als die Frau zu ihm zurückkehrt, sucht er zu ergründen, warum seine Frau in der Ehe, in seiner Liebe nicht ihr Glück finden konnte. Hierüber kommt es dann zur vollen Auflösung des Verhältnisses der beiden. Der im äußeren Effektmittel so frappant an Ibsen erinnernde Beschluß (ein Tor fällt ins Schloß) vermittelt hier keine Ibsensche Idee. Hervey verläßt das Haus, weil er seine Frau plötzlich zu sehen beginnt. Ein individueller Fall, aber im Unterton fühlt man deutlich die Conradsche Abneigung gegen die „selbständige" Frau.

Daß die Frauenfrage bereits früh um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine geistige Aktualität besaß, dafür bietet das eigenartige, parodistisch-pathetische Gedicht Tennyson's „The Princess" (1847) ein interessantes Beispiel. Die märchenhaft irreale Szenerie kann die soziale Realität des Problems nicht verdecken, die Märchenprinzessin spricht „moderne" Frauentendenzen aus, indem sie neue Ziele der Frau aussteckt: „But in the shadow will we work, and mould the woman to the fuller day".[5]

Tennyson's Lösung für das Problem ist keineswegs feministisch, sie wurzelt in einer durchaus „männlichen" Weltanschauung, deren Ausdruck wir auch bei Conrad finden werden.

Tennyson betont die unausgleichbaren Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Wesen und weist der Frau die Sphäre sittlichen Wirkens auf den Mann zu.[6]

Im Grundtone der Conradschen Auffassung des Weiblichen (S. Kap. II.) werden wir diesen Glauben an die metaphysisch bedingte Wesenhaftigkeit der Frau wiederfinden.

Ein ziemlich frühes und charakteristisches Beispiel für die „moderne" Auffassung der Frauenfrage ist Georg Gissings Roman: „The Odd Women" (1893). Der Roman ist eine Analyse von mehreren Frauenschicksalen, für die die Ehe keinen Rahmen mehr bieten kann. Es kommt Gissing darauf an, nachzuweisen, wie hilflos und ausgebeutet in der modernen Gesellschaft eine Frau dasteht, der es verwehrt ist, ohne eigene Schuld, als Ehefrau einen Platz im Leben zu finden, — vorausgesetzt, daß sie nicht mit bewußter Selbständigkeit ihr eigenes Schicksal in die Hand nimmt. Zu den hilflosen gehören die drei Töchter des Dorfarztes Madden: die eine wird Erzieherin, die andere Gesellschafterin, die dritte schließlich Arbeiterin in einem Konfektionsgeschäft; alle drei sind elend und dem sozialen Untergang geweiht. Als Gegenstück erscheint die bewußte, moderne Frau, die bereits über die neue, soziale Lage ihres Geschlechts nachdenkt und eine Lösung für das Problem der „ehelosen Frau" sucht. Diese moderne Frau, Rhoda Nunn, meint, daß die „odd women" die „große Reserve" für die Arbeit der Welt bilden.[7]

Sie erblickt ihr Lebensziel darin, die Frauen — freilich nur die „gebildeten", denn die „niedrigen" Klassen kommen für sie nicht in Betracht — für ihren Lebenskampf besser auszurüsten. Sie unterrichtet zusammen mit einer Freundin „bessere" Mädchen im Maschinenschreiben. Den sozialen Zwang, der einer Anzahl von Frauen das Heiraten unmöglich macht, — für die Epoche höchst charakteristisch — überkompensierend, predigt sie die Minderwertigkeit der Ehe, die Höherwertigkeit des ledigen Zustandes. Sie sucht andere Frauen zu Vernunftwesen, „rational and responsible human beings"[8] zu erziehen. Sie steht auf der Grundlage vollkommener Freiheit und Vorurteilslosigkeit. Sie ist beinahe im Begriff, mit einem Manne, den sie liebt, eine „freie Ehe" einzugehen. Sie empfindet die Formalität der Vermählung als überholt, doch schaudert sie vor dem entscheidenden Schritt zurück, als der geliebte Mann ihre eigene Theorie aufnimmt: „If we cannot trust each other without legal bonds, any union between us would be unjustified."[9] Es zeigt sich, daß diese Emanzipierte wohl stark genug ist, allein zu leben, doch nicht emanzipiert genug, alle gesellschaftlichen Konventionen über den Haufen zu werfen. Die Heldin von Meredith's Roman „Diana of the Crossways" (1885) geht schon einen entscheidenden Schritt weiter und bietet der traditionellen Ehemoral trotz, in dem sie ihre Liebe zu einem Manne frei gesteht.

Die inneren Mängel der Ehe zeigt Gissing am Schicksal der Monica Madden auf. Sie wird von Schritt zu Schritt zur Untreue gedrängt, weil der alternde Gatte, der sie leidenschaftlich liebt, tyrannisch und eifersüchtig, alle ihre Bewegungen überwacht und sie in jeder Hinsicht nur für sich behalten will. Monica drückt den Anspruch der Frau auf eine eigene, freie Existenz aus; sie meint, daß Liebe Freiheit braucht, um wirklich Liebe zu bleiben.[10]

Der Anspruch der Frau auf Selbständigkeit findet in diesem Werk seinen klaren Ausdruck. Weitere beredte Beispiele für diese neue Auffassung über die Frau sind: J. S. Mills' Buch: „The Subjection of Women" (1869); Fabian Essays; Walter Besant's: „All Sorts and Conditions of Men" (1882); Mrs. Humphry Wards: „Marcella" (1894); B. Shaw's frühe Dramen, insbesondere „Mrs. Warren's Profession" (1898); später H. G. Wells: „Anne Veronica" (1909). Der steigende Einfluß Ibsens trug auch dazu bei, daß geistige und soziale Problem der neuen Frau in den Mittelpunkt des literarischen Blickfelds zu rücken.

1877 erschien Charles Reade's: „A Woman Hater", in dem bereits am Beispiel eines geistig wie sittlich gleich hoch stehenden Mädchens, namens Rhoda Gale (ihre Geschichte ist den wirklichen Kämpfen der Garrett Anderson nachgebildet) die Ungerechtigkeit in der Behandlung der Frau dargetan wird; der Autor fordert für die Frau das Recht, Medizin zu studieren.

Der Zeitroman der 80er und 90er Jahre behandelt das soziale Frauenproblem in seinem ganzen Umfang. Reade und Gissing rollten das Problem, wie wir gesehen haben, mit ganzer Schärfe auf; ein Gesellschaftsroman wie E. F. Benson's „Dodo" zeigt eine ganze Galerie „moderner" Frauen. Da ist die „emanzipierte" Heldin Dodo, ein reizendes, aber leeres und geschwätziges Geschöpf, das freie Reden führt, sich in Männergesellschaft durchaus frei benimmt, öffentlich Zigaretten raucht, und sich in jeder Richtung frei wissen will, auch in der Ehe. Da sind um sie her — sie bewegt sich in der höchsten Sphäre der Aristokratie, — andere Vertreterinnen der modernen Frau: die intellektuelle Miss Grandham, die „Emotionen" sucht; da ist die Komponistin Edith Staines, die überlaut spricht, Zigaretten raucht, Brandy trinkt und überhaupt jede „Spießbürgerlichkeit" abgestreift hat, im Bewußtsein ihrer unerreichbaren Vollkommenheit. Aber wir finden im Roman auch einen ganz anderen Typ, die Frau mit dem sozialen Instinkt. Mrs. Vivian, die regelmäßig die Elendsviertel besucht und sich der Sache der Armen annimmt.

Wir müssen nun untersuchen, inwieweit diese breite literarische Erörterung der Frauenfrage, die gerade in den Jahren, als Conrad seine dichterische Tätigkeit begann, ihren Höhe-

punkt erreichte, in seinem Werke einen Niederschlag fand. Selbst bei einem flüchtigen Blick fällt uns auf, daß Conrads Schau nicht sozial gerichtet ist. Dies will nicht bedeuten, daß Conrad für soziale oder politische Probleme seiner Zeit kein Interesse hätte; im Gegenteil, solche Probleme nehmen in einigen seiner wichtigsten Werke einen bedeutenden Platz ein. Das Entscheidende ist, daß es ihm selbst in Werken wie: „The Secret Agent" nicht um die Lösung eines sozialen, sondern eines allgemein menschlichen Problems zu tun ist. Wo er Frauen politisch handeln läßt, dort kommt es ihm nicht darauf an, die politische Handlungsfähigkeit der Frau zu demonstrieren. Das Grundproblem bleibt die Frau als menschlich-weibliches Wesen. Wir finden in Conrads Werken kaum einen Hinweis auf den Kampf der Frau um moralische Autonomie und soziale Gleichstellung, und wenn er dazu Stellung nimmt, so geschieht es in ablehnendem Sinne.

In „Chance" spricht Marlow erkennbar für den Dichter, indem er „Weibhaftigkeit" und „Feminismus" unterscheidet: „Observe that I say „femininity" a privilege, not „feminism, an attitude. I am not a feminist".[11] Die feministische „Attitude" lehnt er ab. Ihre Schilderung wird ihm fast ungewollt zur Karikatur. Die feministische Theorie der Mrs. Fyne ist, das weiß Conrad selbst genau, nicht mit der politischen oder sozialen Frauenbewegung zu verwechseln: „It was not political, it was not social" heißt es darüber; „It was a knock-me-down doctrine — a practically individualistic doctrine".[12]

Das häusliche Glück hat Mrs. Fyne nicht daran verhindert, für sich eine Sonderexistenz als Schriftstellerin aufzubauen. Ihre Schriftstellerei erschien ihr ungemein wichtig, sie ließ — bis auf ihre unabwendbarsten Pflichten — alles im Stich, um an ihrem Buch zu arbeiten: „He (Mr. Fyne) told me that his wife had been very much engaged in a certain work ... It was a sort of handbook for women with grievances (and all women had them), a sort of compendious theory and practice of feminine free morality. It made you laugh at its transparent simplicity".[13] Es wurde bereits auf die feministische Doktrin hingewiesen, die dieses Buch enthielt. Sie war methodisch, wie die Verfasserin selbst; sie war auf die vollkommene Freiheit der Frau gegründet, aber nicht auf eine Freiheit aus innerem Reichtum, aus überwältigendem Gefühl, aus Leidenschaft, und nicht einmal aus emanzipiertem Menschentum, sondern einfach aus Verachtung für das männliche Geschlecht: „But shortly and as far as my bewilderment allowed me to grasp its naive atrociousness, it was something like this: that no consideration, no delicacy, no tenderness, no scruples should stand in the way of a woman, (who, by the mere fact of her sex, was a predestined

victim of conditions created by men's selfish passions, their vices and their abominable tyranny from taking the shortest cut towards securing for herself the easiest possible existence"[14] — sagt Marlow. Wie kam Mrs. Fyne zu dieser Theorie (die übrigens eine durchsichtige Karikatur der primitiv draufgängerischen Frauenbewegung ist)? Keineswegs aus geistiger Überlegenheit, wie Marlow bemerkt: „I wondered — and wondering I doubted — whether she really understood herself the theory she had propounded to me ... She probably did not. She was not intelligent enough for that. She had no knowledge of the world".

Es ist bezeichnend, daß die Bewegung gerade in dieser Zerrform in Conrads Werk ihren Niederschlag fand. Dies ist aus Conrads Wesen leicht erklärbar. Was er an „Feminismus" nicht leiden konnte, das war die Tendenz der Gleichmacherei, der den polaren Unterschied zwischen Mann und Weib, wo irgendmöglich, leugnen wollte. (Nicht ausgesprochene „feministische", sondern „revolutionäre" Frauen finden sich in seinem Werk auch ohne karikaturalen Beigeschmack; Sophia Antonovna und Nathalia Haldin in „Under Western Eyes" usw.) Außerdem berührt auch Conrad hie und da das Problem des alleinstehenden Mädchens und denkt darüber nach: „There is nothing so lonely in the world as a girl who has to look after herself"[15] heißt es im Zusammenhang mit Lena, und Flora de Barrals bittere Kämpfe um einen Lebensunterhalt geben zu ähnlichen Reflexionen Anlaß. „I've never had" — sagt Mrs. Fyne — „such a crushing impression of the miserable dependance of girls. This was an extreme case. But a young man — any man — could have gone to break stones on the roads, or something of that kind — or enlistened — or ... Women can't go forth on the high roads and byways to pick up a living."[16]

Solche Gedankengänge berühren sich ganz nahe mit dem Gissing'schen Problem: aber Conrad kommt es nicht auf die Lösung dieses Problems an; weder Lena noch Flora müssen den Weg des einsamen Mädchens zu Ende gehen und für sich alle Konsequenzen ziehen. In beiden Fällen wird das zentrale Lebensproblem von einer anderen Seite, von der Liebe her gestellt. Das Schicksal beider „einsamen" Frauen wird schließlich durch ihre Beziehungen zum geliebten Manne gestaltet. Deshalb kann nicht davon die Rede sein, daß Conrad, trotz gewisser Anklänge, die Ideen der modernen Frauenschriftsteller sich voll angeeignet hätte.

Der Urtyp der Frau ist bei ihm das zeitlos Weibliche, „The Woman of all time"; daher wird er vom Problem der

sozialen Einordnung, der „Emanzipierung" und „Sichentfaltung" der Frau nicht berührt. Daher sein Gegensatz zum Gesellschaftsroman der Jahrhundertwende: „Meredith could tell you exactly" — bemerkt R. Curle treffend — „how a certain type of woman in a certain class of society in a certain era of the nineteenth century would be likely to act in certain circumstances, but his woman would not be a real woman (or rather, her reality would be faltering and uncertain), she would be a typical woman. But Conrad would create the woman herself."[17] Conrads Frauen nehmen ihre Lage der Gesellschaft und dem Manne gegenüber als selbstverständlich hin. Ein „Frauenproblem" besteht für sie nicht. Die „moderne" Heldin Merediths, Diana Warwick, strebt vollkommene moralische Gleichstellung mit dem Manne an, doch ihr Lebensziel bleibt immer noch Familienglück an der Seite eines Mannes; jene ganz radikale Auflehnung gegen das Schicksal, vom Manne „beherrscht" zu sein, von der Shaw in seiner Schrift „The Quintessence of Ibsenism" spricht[18], berührt sie nicht.

Wenn wir die Reihe der Frauengestalten im Werke Conrads von den Anfängen bis zur Spätzeit verfolgen, so finden wir keinen Wandel in seiner Einstellung zum „Frauenproblem", soweit dieses Problem für ihn überhaupt in sozialem Sinne existiert. Die Frau bleibt für ihn wesentlich immer das „andere" Geschlecht, dessen Sphäre außerhalb der männlichen liegt. Daß es innerhalb der sozialen Entwicklung Kräfte gab, die die Frau zwangsläufig zur selbständigen Arbeitsucherin machten und dadurch die Kräfte ihrer früheren Daseinssphäre ausweiteten — für dieses soziale Phänomen zeigt Conrad kein Verständnis. Überhaupt widerstrebt es ihm, Lebenserscheinungen aus ausgesprochen sozialen Kategorien zu deuten. Seine allgemeine Schau ist nicht auf die menschliche Gesellschaft, sondern auf die Natur gerichtet. Sein Geist hat sich am Riesenanblick des Meeres geschult, und er gewöhnte sich nach Seemannsart daran, das Getriebe und die Geschäftigkeit des Festlandmenschen als etwas Unwesentliches anzuschauen. (Besonders bezeichnend hiefür ist das einleitende Gespräch in „Chance" (s. I. S. 12). Das Wesentliche für Conrad war eine Auseinandersetzung mit den ewigen Kräften der Natur. „I became conscious of a languid exhausted embarrassment, bowed to Mrs. Fyne, and went out of the cottage to be confronted outside its door by the bespangled, cruel revelation of the Immensity of the Universe"[19] — sagt Marlow charakteristisch einmal; diese an der Unendlichkeit der Natur und an der Unverrückbarkeit ihrer Daseinsnormen orientierte Schau kann leicht dazu führen, auch menschliches Dasein — Männerdasein und Frauendasein — als von ewigen Normen bestimmt zu betrachten.

Wenn Conrads Welt keine im Gefüge sozialer Gesetzmäßigkeiten erschaute Welt ist, so trägt sie auch nicht die Züge historisch gebundener Entwicklung. Mit der Schau des Historikers weiß er nichts anzufangen; selbst seine Vergangenheitsgeschichten zeigen keine eigentliche historische Perspektive. Rasse und Natur, Mann und Weib sind bei ihm zeitlos bestimmte Wesenheiten. Für Spezialformen menschlicher Handlungsweisen je nach Rasse (s. die Südseegeschichten) und je nach sozialer Umgebung (s. die Volksgeschichten, z. B. The Idiots) hat er einen lebhaften Sinn; aber was ihn interessiert, ist die Modifizierung eines allgemein Menschlichen, das durch die besondere Rassenart und soziale Art hindurch schimmert — die Spezialart ist keine letzte Gegebenheit, sondern bloß eine Modifizierung des allgemein Gültigen.

Gegen die „selbständige Frau" hegt der Dichter eine Abneigung, die bis zu den tiefsten Wurzeln seiner Frauenauffassung hinunterreicht. Auch hier könnte man auf die persönliche Entwicklung des Dichters zurückgreifen, den polnischen Edelmann für die konservative Einstellung des Dichters Conrad verantwortlich machen; die Trennungslinie würde sehr sorgfältig zu ziehen sein, denn der Dichter Conrad ist mit dem polnischen Edelmann Korzeniowski nur an wenigen Punkten identisch, und, um wichtigere Werke nicht zu nennen, auch gerade „Return" zeigt seine heftige Abneigung gegen gesellschaftlichen Konventionalismus und gegen Gesichtspunkte des äußern Dekorums. Nicht weil die „selbständige" Frau unvornehm oder weil sie nicht dekorativ ist, — nicht deshalb schenkt ihr Conrad keine Sympathie, sondern aus Gründen, die mit seinem tiefsten Credo von der Frau zusammenhängen, einem Credo, das wir im nächsten Kapitel behandeln werden.

## II. KAPITEL.

### Conrads allgemeine Auffassung der Frau.

Die Frau ist für Conrad ein fremdes Wesen, ein ideales Wesen, ein Wesen, das Liebe und Furcht einflößt. Diese Furcht erscheint ihm als wesentliches Zeichen wahrer Männlichkeit. „Because men, I mean really masculine men, those whose generations have evolved an ideal woman, are often timid — Who wouldn't be before the ideal?"[20] Diese Worte Marlows verraten Conrads tiefstes Gefühl: die eigentümliche Struktur des Romans „Chance" dient der verhüllten und herrischen Subjektivität des Dichters, die hier die ihr so ganz eigene Ausdrucksform fand, nämlich die mannigfache Spiegelung des Geschehens im Be-

wußtsein des Wissenden und des Erfahrenden. Diese Ausdrucksmethode — „a prolonged hovering flight of the subjective over the outstretched ground of the case exposed", wie H. James treffend bemerkt,[21] — war besonders geeignet, die subjektive Einstellung des Dichters dem Allgemeinen gegenüber aufzudecken. Marlows Darstellungsweise gleitet gewollt von Zeit zu Zeit ins Allgemeine, um von dort her den Einzelfall zu beleuchten. Es ist kein Zufall, daß Allgemeines gerade dort sich in seine Darstellung hineinschiebt, wo von Frauen die Rede ist. Für Conrad ist jede Frau irgendwie „die Frau"; jede Frauenexistenz ist nur vom allgemeinen Frauendasein her anzunähern. Er fand gerade in „Chance" die geeignete Methode, diese Anschauungsweise konsequent durchzuführen.

Das Entscheidende in Conrads Betrachtung ist, daß er Weiblichkeit als unentrinnbares Sonderschicksal auffaßt. Dem Weibe sind besondere Schranken gesetzt, die sie nicht übersteigen kann. „As to women, they know that the clamour for opportunities for them to become something which they cannot be is as reasonable as if mankind at large started asking for opportunities of winning immortality in this world, in which death is the very condition of life."[22] Diese Schranken der Weiblichkeit sind aber hinwieder kein Mangel, kein Negativum, sondern vielmehr etwas Positives: „In other words, she can't forgive Miss de Barral for being a woman and behaving like a woman, and yet this is not only reasonable and natural, but it is her only chance. A woman against the world has no resources, but in herself. Her only means of action is to be what she is."[23] Eingeschlossen wie die Frau in ihrem Existenzkreis ist, vermag sie doch auf die ihr eigene Weise zu wirken: auf eine naturhafte, geheimnisvolle Weise, die dem Manne für immer unverständlich, ja verdächtig erscheint: „I will only mention this: that the part falling to women's share being all „influence" has an air of occult and mysterious action, something not altogether trustworthy like all natural forces which, for us, work in the dark because of our imperfect comprehension. If women were not a force of nature, blind in its strength and capricious in its power, they would not be mistrusted."[24] Auf die Bedeutung des Geheimnisvoll-Naturhaften im Wesen des Weibes werden wir später noch zurückkommen müssen. Hier muß vorerst Conrads Frauenidee in Einzelzügen klargestellt werden. Wir sehen, daß die Frau nach Conrad der Welt auf ihre eigene Weise gegenübersteht: nicht handelnd, sondern auf geheimnisvolle Weise, durch ihr Sein wirkend. Die Frau ist nach Conrad ein passives Wesen. Ihre Passivität ist aber keine Schwäche, sondern im Gegenteil eine Stärke; sie verleiht der weiblichen Existenz ihr spezifisches Gewicht, von Conrad „the

pathos of being a woman" genannt: „And this is the pathos of being a woman. A man can struggle to get a place for himself or perish. But a woman's part is passive, say what you like, and shuffle the facts of the world as you may, hinting at lack of energy, of wisdom, of courage. As a matter of fact, almost all women have all that of their own kind. But they are not made for attack. Wait they must. I am speaking here of women who are really women".[25] Passivität ist geradezu ein Kriterium wahrer Weiblichkeit. Obwohl es bei Conrad auch „modern" gerichtete Frauen gibt, deren Persönlichkeit Züge intellektueller Aktivität aufweist.

Intellektuelle Selbständigkeit, kluge Aktivität sind Züge der „modernen" Frau, wie sie in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts typisch anzutreffen sind. Auch Rhoda Nunn und Mary Barfoot in Gissings „Odd Women", Rhoda Gale in Ch. Reade's „Woman Hater" usw. sind „aktive Frauen" in ausgeprägter Individualität und dabei tiefer Herzensgüte. Bezeichnend ist, daß Gissing, indem er Rhoda Nunn beschreibt, von „subtilen" weiblichen Kräften (subtile feminine forces)[26] spricht, die nur auf günstige Umstände warten, um zum Durchbruch zu gelangen. Conrad erscheint hier als Fortsetzer eines bereits bestehenden Typs, doch mit dem entscheidenden Unterschied, daß seine aktiven und intellektuell hochstehenden Frauen doch nicht mit dem zentralen Problem behaftet sind, für sich eine selbständige Lebensstellung zu erobern. Selbst eine Frau wie Flora de Barral, die einsam und ohne Stütze in der Welt dasteht, ist so „feminin", daß sie sich zur Welt durchaus passiv verhält. „And beginning with Flora de Barral, in the light of my memories I was certain that she at least must have been passive; for that is of necessity the part of women, this waiting on fate which some of them, and not the most intelligent, cover up by the vain appearances of agitation. Flora de Barral was not exceptionally intelligent but she was thoroughly feminine. She would be passive (and that does not mean inanimate) in the circumstances, where the mere fact of being a woman was enough to give her an occult and supreme significance. And she would be enduring, which is the essence of woman's visible, tangible power."[27] Ist diese Passivität in der Tat die Stärke des Weibes? Sie ist ihre Stärke oder ihre Schwäche, je nachdem sie der Welt gegenübersteht.

Wenn Frauen die Grenzen ihrer Existenz fühlen, sind sie nur scheinbar stark: „Women's selfpossession is an outward thing; inwardly they flutter, perhaps because they are, or they feel themselves to be, encaged."[28] Doch im Leiden sind sie unübertrefflich, weil sie den „dürren Tatsachen" gegenüber keine Einbildungskraft besitzen: „Women can stand anything. The

dear creatures have no imagination when it comes to solid facts of life. In sentimental regions — I won't say. It's another thing altogether. There they shrink from or rush to embrace ghosts of their own creation just the same as any foolman would".[29] Den Tatsachen gegenüber haben Frauen keine Einbildungskraft: aber das Gegenwärtige erfassen sie vollständiger als die Männer, die gerade durch ihre Phantasie abgelenkt werden: „Nothing can beat a true woman for a clear vision of reality; I would say a cynical vision if I were not afraid of wounding your chivalrous feelings", — meint Marlow. Wieder eine Grenze: Die Frau ist — insoweit ihre Gefühle nicht in Frage stehen — in die Gegenwart gebannt. Es folgt hieraus vor allem, daß die Satzungen einer männlichen Ethik auf die Frau nicht anzuwenden sind. Auf diesen Punkt legt Conrad besonderes Gewicht.

„As to honour — you know — it's a very fine medieval inheritance which women never got hold of. It wasn't theirs. Since it may be laid as a general principle that women always get what they want we must suppose they didn't want it. In addition they are devoid of decency. I mean masculine decency. Cautiousness is foreign to them — the heavy reasonable cautiousness which is our glory. And if they had it they would make of it a thing of passion, so that its own mother — I mean the mother of cautiousness — wouldn't recognise it. Prudence with them is a matter of thrill like the rest of sublunary contrivances. ‚Sensation at any cost,' is their secret device. All the virtues are not enough for them; they want also all the crimes for their own. And why? Because in such completeness there is power — the kind of thrill they love most . . ."[30] Es folgt hieraus nicht, daß die Frau keine Tugend haben kann, oder daß sie moralisch ein wertloses Wesen ist; es folgt daraus bloß, daß ihre Tugenden anders beschaffen sind, als die männlichen. Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit sind — im männlichen Sinne — im Weibe nicht anzutreffen, sagt Marlow: „I call a woman sincere when she volunteers a statement resembling remotely in form what she really would like to say, what she really thinks ought to be said if it were not for the necessity to spare the stupid sensitiveness of men. The women's rougher, simpler, more upright judgment embraces the whole truth, which their tact, their mistrust of masculine idealism, ever prevents them from speaking in its entirety. And their tact is unerring. We could not stand women speaking the truth. We could not bear it. It would cause infinite misery and bring about most awful disturbances in this rather mediocre, but still idealistic fool's paradise in which each of us lives his own little life — the unit in the great sum of existence. And they know it. They are mer-

ciful."[31] Die Frau verteidigt durch das, was in ihr, mit dem männlichen Maßstab gemessen, Unwahrhaftigkeit erscheint, die Illusion des Mannes, dessen Lebenselement Idealismus ist. Sie verteidigt aber auch sich selbst, die zum Handeln schwächere Partei. Marlow sagt: „Duplicity — the refuge of the weak, of the cowardly — but of the disarmed, too! — She was not ashamed of her duplicity. With a woman's frank courage, as soon as she saw that opening she threw herself into it without reserve, with only one doubt— that of her own strength."[32] Frauen haben keine Selbstkritik: „Women are not generally prone to review their own conduct, still less to condemn it."[33] Der ethische, auch intellektuelle Maßstab des Mannes, wie wir gesehen haben, gilt nicht für die Frau: „Charm in woman and exceptional intelligence in man are a law to itself."[34] „Charm" ist die höchste Kraft des Weibes, jener unbeschreibliche Zauber, kraft dessen sie dem Manne alles: höchste Glückseligkeit und tiefstes Leid, letzte Erfüllung und unabwendbaren Untergang bereiten kann.

Was aber hieraus folgt, ist keine moralische Minderwertigkeit schlechthin; zumindest ist es Conrad nicht darum zu tun, eine solche Minderwertigkeit oder die moralische Überlegenheit des Mannes nachzuweisen. A woman is not necessarily either a doll or an angel to me" — meint Marlow, „She is a human being, very much like myself."[35] Die „moderne" Tendenz, die Frau überhaupt zu idealisieren, in ihr ein wertvolleres, vom Manne ungerechterweise benachteiligtes Wesen zu erblicken, liegt Conrad fern. Die militante These, die von Gissings Heldin Rhoda Nunn aufgestellt wird, klingt geradezu als ein Kontrast zu Marlows Ausführung über Frauen und Ehe: (s. o. S. 11): „The majority of men are without sense of honour."[36] Freilich liegt Conrad auch jene These von der Minderwertigkeit der Frau völlig fern, die in den berühmten Zeilen in Tennyson's „Locksley Hall" ihren Ausdruck findet:

> „Woman is the lesser man, and all their passions, match'd with mine,
> Are as moonlight unto sunlight, and as water unto wine."[37]

Das Grundphänomen im Verhältnis Mann-Weib ist für Conrad nicht das Gegenüber eines guten und eines schlechten moralischen Prinzips, sondern unüberwindliche Fremdheit eines Sich-Suchens und Nicht-Findens, die Spannung, die in jeder Liebe gegenwärtig ist. Die Liebe der Frau — das eigentliche, inwendigste Wesen dieser Liebe, ist vor dem Manne mit sieben Siegeln verschlossen. Der liebende Mann kann der Frau kein Vertrauen schenken (Willems in ‚Outcast of the Islands'): — „She did watch. You can't believe her. You can't believe any woman. Who can tell what's inside their heads? No one. You

can know nothing. The only thing you can know is that it isn't anything like what comes through their lips. They live by the side of you. They seem to hate you, or they seem to love you; they caress or torment you, they throw you over or stick to you closer than your skin for some inscrutable and awful reason of their own — which you never can know![38]

So wird für den Mann jenes undurchdringliche Geheimnis der Frau zur unerträglichen Pein. Dieses Geheimnis macht die Liebe — gerade die große, leidenschaftliche Liebe — zu einem Ringen zweier menschlicher Wesen, die einander nie ganz begreifen können. Der Mann liebt diese oder jene Frau, aber die Frau liebt die Liebe selbst (Under Western Eyes, Sophia Antonovna): „You men can love here and hate there and desire something or other — and you make a great to-do about it and you call it passion! Yes! While it lasts. But we women are in love with love, and with hate, with these very things I tell you, and with desire itself. That's why we can't be bribed off so easily as you men. In life, you see, there is not much choice. You have either to rot or to burn. And there is not one of us, painted or unpainted, that would not rather burn than rot."[39] So leben Mann und Frau nebeneinander, nicht in derselben Welt, sondern in zwei Welten, die einander kaum berühren. Sie berühren einander höchstens in der Leidenschaft; und das ist es, was der Leidenschaft ihre tödliche Schärfe verleiht.

Die Welt, wie sie besteht, ist — im moralischen Sinne — die Welt des Mannes. Die Frau ist darin entwaffnet, schwach, ohnmächtig. Würde es eine Welt des Weibes geben, so wäre darin der Mann die ohnmächtige, entwaffnete Partei. „For if we men" — sagt Marlow einmal mit viel Scharfblick — „try to put the spaciousness of all experiences into our reasoning and would fain put the Infinite itself into our love, it isn't, as some writer has remarked, it isn't women's doing! Oh no. They don't care for these things. That sort of aspiration is not much in their way; and it shall be a funny world, the world of their arranging, where the Irrelevant would fantastically step in to take the place of the sober humdrum Imaginative . . . But to soothe your uneasiness I will point out again that an Irrelevant world would be very amusing, if the women take care to make it as charming as they alone can, by preserving for us certain well-known, well-established, I almost say hackneyed illusions, without which the average male creature cannot get on. And that condition is very important. For there is nothing more provoking than the Irrelevant when it has ceased to amuse and charm; and then the danger would be of the subjugated masculinity in its exasperation, making some brusque, unguarded mo

vement and accidentally putting its elbow through the fine tissue of the world of which I speak. And that would be fatal to it. For nothing looks more irretrievably replorable than fine tissue which has been damaged. The women themselves would be the first to become disgusted with their own creation."[40] Er kann sich selbst die Welt der Frau nicht anders vorstellen, als mit einer Hintertür für männliche „Illusionen" — denn so tief ist in Conrad-Marlow die Überzeugung eingewurzelt, daß die Rolle der Frau die Passivität ist, daß er selbst noch jene besondere Welt, die Frauen nach ihrer eigenen Veranlagung eingerichtet haben, als vom Willen des Mannes abhängig denkt. Und der Wille des Mannes ist durch seine Illusionen zu lenken.[41]

Wir leben aber in einer Männerwelt, also nicht in einer, in der das „Irrelevante" herrscht. Was bleibt in dieser Welt für die Frau übrig? Sie wartet auf das Fatum, wie Conrad sagt. Sie wartet auf die Liebe; die Frau — obwohl nicht alle Frauen, wohl aber eine bestimmte und wichtige Gruppe seiner Frauen — erblickt in der Liebe das rettende Prinzip. Diese Frauen sind die „Opfer ihres Herzens". Marlow sagt: „She, a woman, was the victim of her heart, of her woman's belief that there is nothing in the world but love — the everlasting thing."[42] Wie gesagt, solche Frauen lieben nicht den Mann, sondern die Liebe selbst.

Die Liebende ist ja doch nicht der einzige, ja nicht einmal der herrschende Frauentyp. Auffallend groß ist die Zahl der Fälle, in denen die Liebessituation der Frau nicht eindeutig bestimmt ist: Mrs. Gould (Nostromo) liebt ihren Mann mit mütterlicher Liebe, Winnie Verloc (The Secret Agent) liebt ihren Bruder mit mütterlicher Aufopferung, auch Flora de Barrals Wesen teilt sich zwischen der Liebe zum Manne und der zum Vater — keines der beiden Gefühle nimmt sie ganz. Hier möchten wir uns mit diesen Charaktermöglichkeiten nicht weiter befassen, um späteren Ausführungen über Conrads Frauentypen nicht vorzugreifen. Wir müssen nur bemerken, daß für Conrads Frauen Liebe nicht die einzige Möglichkeit der Erfüllung ist, — oder wenigstens nicht die Liebe zum anderen Geschlecht. Eine große Anzahl Conradscher Frauengestalten (und hier möchten wir abermals späteren Einzelausführungen nicht vorgreifen) erfüllt sich im Haß, sogar im Verbrechen. Unter den Verbrechergestalten Conrads finden sich auffallend viele Frauen, und diese bekräftigen die Worte des Generals Santierra in der Novelle „Gaspar Ruiz": „At such times the heat of passionate convictions passing into hatred, remove the restraint of honour and humanity from many men, and of delicacy and fear from some women. These last, when once they throw off the timidity and reserve of their sex, become by the vivacity of their intelli-

gence and the violence of their merciless resentment more dangerous than so many armed giants."[43]

Ob im Guten oder Bösen, das Weib ist stets eine unberechenbare Kraft. Das Gesetz ihres Handelns liegt jenseits des Vernünftigen. Sie handelt dann richtig, wenn sie sich ihrem Instinkt anvertraut (Under Western Eyes, engl. Prof.): „Trust your instinct ... Most women trust to that, and make no worse mistakes than man."[44]

Es wird sich zeigen, daß, obwohl die allgemeine Idee Conrads von der Frau vor allem nur das unbewußt hindämmernde, oder in der Flamme der Leidenschaft sich verzehrende Wesen kennt, in der Welt dieses Dichters noch solche Frauengestalten ihren Platz haben, die in den Rahmen dieser allgemeinen Idee nicht so leicht einzufügen sind. In Conrads Leben finden sich nur wenige Spuren der großen Leidenschaft.[45] Er kannte jedoch Frauen, deren warme, hilfreiche Herzlichkeit segnend in sein Leben fiel. Seine interessantesten und farbreichsten Frauengestalten entsprechen jener allgemeinen Idee von der Frau als unbewußtem Triebwesen. Gerade jene Frauen aber, die seinem „Frauenideal" am nächsten stehen, vereinigen in sich Güte, „Weisheit des Herzens" und leidenschaftliche Hingabe.

Um Conrads allgemeine Auffassung von der Frau vollständig kennen zu lernen, müssen wir nun im einzelnen untersuchen, wie sein Frauenideal beschaffen ist. Joseph Conrad gehört nicht zu den Schriftstellern, die „wertfreie" Gestalten schaffen, sich ohne persönliche Stellungnahme an die konkrete Erfahrung halten. Er bekennt sich zu einem Menschenideal, und seine Frauengestaltung ist durch die Art bestimmt, wie er die „ideale Frau" auffaßt. Es ist keineswegs leicht, aus den Einzelgestalten Conrads auf ein latentes Frauenideal zu schließen, denn er hat selbst nie die konkreten äußeren und inneren Züge angegeben, aus denen sich sein Frauenideal zusammensetzt. Wir vermögen jedoch aus den häufiger wiederkehrenden und in höherem Maße gefühlsbetonten Zügen seiner Frauengestalten die Richtung zu weisen, in der jenes (durchaus nicht einfache, auch nicht ganz eindeutige, eher komplexe und lebendig-variable) Frauenideal zu suchen ist. Wir müssen der Reihe nach die körperlichen und seelischen Züge dieses Ideals prüfen. Auch die äußeren Züge sind bezeichnend für die Art, wie Conrad die ideale Frauenschönheit erlebt. Stark visuelle Dichter fassen das Ideal vor allem in sichtbarer Gestalt. Das Gestaltlose, Ungreifbare hat keinen Zauber für sie. Nun ist aber eine der auffallendsten dichterischen Eigenschaften Conrads gerade die starke Gabe für das Festhalten sichtbarer Dinge, und mehr noch. für das Erwecken starker, einprägsamer Schaueindrücke. Mit sel-

tener Vollständigkeit zeichnet er alle seine Gestalten: ihre Kleidung, ihre Züge, ihre Bewegungen. Auf die genaue Beschreibung seiner Frauengestalten verwendet er besondere Sorgfalt. Und wir merken, daß es eine besondere, eine ideale Frauenschönheit ist, die in seinen weiblichen Gestalten immer wiederkehrt. Das „Frauenideal" Conrads ist mit einem Schönheitsideal verbunden, das ebenfalls nicht eindeutig festgelegt und an einer bestimmten Gestalt aufzeigbar, in seiner komplexen Art jedoch für Conrads Schau höchst bezeichnend ist.

Wir dürfen nicht vergessen, daß das weibliche Schönheitsideal des 19. Jahrhunderts ein Erbe der Romantik war. In der Dichtung des Jahrhunderts kehrt — zwar nach und nach in gewandelter Gestalt — die romantische Schönheit wieder: das junge Mädchen, die ätherische, leichtschwebende, engelsgleiche Frau.

Die konventionellen Züge romantischer Frauenschönheit kehren in den Heldinnen Walter Scotts regelmäßig wieder; die beiden Haupttypen dieser Schönheit sind das zarte Mädchen mit dem schneeweißen Gesicht und die leidenschaftlich-stolze Amazone. Beispiele für den ersteren Typ sind Rose Bradwardine und Flora MacIvor aus Waverley. Rose wird als zarte, helle Schönheit gezeichnet, ein filigranes, leichtes Wesen; Flora als eine sanft-nachdenkliche, schwarzäugige Schönheit.[46] Der auffallendste Typ „heroischer" Schönheit ist Rowena aus „Ivanhoe": ihre Beschreibung zeigt, daß es Scott darum zu tun ist, bei aller herrischen Schönheit der Figur jeden „unweiblichen" Eindruck zu vermeiden: sie trägt kühne romantische Züge zur Schau.[47] Milde und Hoheit verschmelzen sich in der Gestalt dieser Herrin.[48] Die exotischen Züge der Rebecca, des Mädchens mit den glänzenden Augen, der wohlgeformten Adlernase[49] sind eine Abwandlung des „heroischen" Typs.

Thackerays ironischer Genius setzt sich das Ziel, dieses romantische Ideal zu entzaubern. Besonders häufig begegnen wir in den Titmarsh-Schriften der Verhöhnung aristokratischer und schöner, doch inwendig leerer Mädchenköpfe: „The pretty young ladies turned two pretty pairs of black eyes at me"[50] — heißt es im Auftakt. Da wird Lady Fanny mit einem jungen Kätzchen verglichen[51]; charakteristisch auch die Stelle, wo Lady Fanny nach ihrem hübschen jungen Offizier späht und Titmarsh hierüber eine Bemerkung macht, worauf dann die Schöne zuerst tief rot wird, dann aber zusammen mit der Schwester in endloses Gelächter ausbricht.[52] Die poetische Schwärmerei des romantischen jungen Mädchens erscheint hier als die Sentimentalität der dummen Gans.[53] Die „Entzauberung des Gefühls" nimmt hier eine ganz Heinesche Wendung: „Little Miss Fanny stayed on deck, as well as her sister, and looked at the stars

of heaven, as they began to shine there ... I would have talked with her; I would have suggested her images of poesy, and thoughts of beauty; I would have whispered the word of sentiment ... but circumstances forbade the frank outpourring of my poet soul; in a word, I was obliged to go and lie down on the flat of my back and endeavour to control other emotions which struggled in my breast."[54] Von solcher Ironie gibt es nur mehr einen Schritt zur entzauberten Wirklichkeit des „Vanity Fair".

Dickens' ideale Frauen haben viel gemeinsame Züge mit der romantischen Heldin; an diese gemahnt ihre ätherische Zartheit. Doch Dickens idealisiert das Bürger- und sogar Kleinbürgermädchen. Bezeichnend hiefür ist Klein Dorrit, die Näherin, so klein und zart, eine romantische Schönheit, doch ernst und sorgenbeladen; sie hat, „klein und leicht", „scheu und geräuschlos", „das Ansehen eines verschüchterten Kindes". Klein und zart ist auch Dora aus David Copperfield, doch ihr fehlt der Ernst der idealen Dickensschen Heldin: „She had the most delightful little voice, the gayest little laugh, the pleasantest and most fascinating little ways"[55], — der ruhige Ernst, der Agnes Wickfield auszeichnet; „es war Ruhe um sie, ein stiller, guter, friedsamer Geist" — heißt es von ihr bei ihrem ersten Erscheinen, wo sie fast noch ein Kind ist.

Das präraffaelitische Ästhetentum brachte der idealen Frauengestalt wesentlich neue Züge. Das Ätherische bleibt, wird aber als schmächtig-unirdische Zartheit empfunden. Der echt romantischen Frau haftet noch ein Hauch der Irrealität an: so sehr war sie in die Sphäre des Idealen erhoben. In der präraffaelitischen Spätromantik waltet das Ideal der schmächtigen Schönheit: die Frau zieht sich nicht hinter die realen Dinge des Lebens in eine „höhere" Sphäre zurück, sondern das ganze Leben wird ästhetisiert, von Schönheit durchwaltet, und inmitten dieser allumfassenden Schönheit wandelt die Frau als deren belebendes Element. Sie ist schmächtig, sie ist zart, gerade um die ästhetische Linie der Gesamtwirklichkeit nicht zu zerstören.

Die Herrschaft des anämischen Schönheitsideals der präraffaelitischen Spätromantik dauert nicht lange. Der Gesellschaftsroman der achtziger Jahre hat bereits die konkret realistische Schau, die es auf die besonderen, individuellen Züge absieht. Illusionsfrei will diese neue Realistik sein; von den ätherisierten Zügen der romantischen und präraffaelitischen Heldin will sie nichts mehr wissen. Samuel Butler beschreibt (mit einer Sympathie, die er keiner Bürgerlichen gegenüber aufbringt) Ellen, das Bauernmädchen (The Way of all Flesh); bezeichnend bei aller Anmut ihre Erdennähe, ihre unpathetische Natürlichkeit. Der heitere Ausdruck ihres Gesichtes fesselt alle jene, die

sie anschauen; ihre Figur ist vollkommen, doch eher robust zu nennen, und man wundert sich, wie sie „eine Woche oder einen Tag länger unverheiratet bleibt".[55a] Bei Mrs. Humphry Ward begegnen wir noch der „ästhetisch zarten Schönheit", „... a slim creature garbed in iesthetic blue"[56], doch die Catherine Leyburn desselben Romans hat bereits stark erdhafte Züge, sie ist gesund und kräftig, mit scharf gezeichneten Zügen und einem „feinen und hoheitsvollen Reiz".

Die moderne Salondame erscheint bei Charles Reade (A Woman Hater): „As for Fanny, she had only 2000 Pounds in all the world; so compensating Nature endowed her with a fair complexion, grey, mesmeric eyes, art, and resolution";[57] an derselben Stelle begegnen wir einer idealen Schönheit, Zoe Vizard: mit den „Korallenlippen", „herrlichen dunklen Augen" und „rabenflügelschwarzem Haar" — doch solche romantisch vollkommene Züge finden ihre „natürliche" Erklärung: Zoes Mutter war eine Griechin. Bemerkenswert ist in diesem Roman das Auftreten des modernen intellektuellen Frauentyps. Zu diesem Typ gehört die Sängerin Ina Klosking: „ihre hohe Stirn, ihr ausdrucksvoller, etwas großer Mund erwecken den Eindruck von Selbständigkeit".[58] Der Roman bringt noch die interessante Gestalt der Rhoda Gale, die für das Recht der Frau kämpft, sich als Ärztin zu betätigen. Sie ist nicht schön, aber eindrucksvoll und interessant, ihre Augen sind voll „Intellekt", aber nicht im geringsten „liebespendend".[59] Ähnliche Züge hat George Gissings intellektuelle Heldin Rhoda Nunn; auch sie hat einen „intellektuellen Ausdruck", der nur dann und wann in echt weiblichem Sinne „suggestiv" wird.[60]

Conrads Frauendarstellung bedient sich der realistischen Mittel, die von dieser Generation ausgebildet worden waren. Er zeichnet seine Frauen mit individuellen, erdennahen Zügen, fast ohne Rückfälle in die ätherische Schau der Romantik und Nachromantik. Vitalität, Stärke ist ein hervorragender Zug seiner Heldinnen. Stark wirkende, ergreifende Frauenschönheit ist kräftig und kerngesund. Weibliche Schwäche und Hilflosigkeit kann Mitleid erregen, wohl auch Anhänglichkeit und Liebe, aber die Frau als Schönes, als durch seine Schönheit wirkendes Wesen ist nicht hilfsbedürftig, kein zartes Spielzeug, sondern ein handfestes Ding mit klaren Augen — nach außen, körperlich wenigstens, selbstsicher und stark, wenn auch inwendig nie ohne verworrene Sehnsucht und dunkle Leidenschaftlichkeit:

„She gave the impression of strong vitality"[61], heißt es von Nathalie Haldin, und der besondere Zauber der Nichte Hermanns (in der Novelle „Falk") ist ihre Größe: „With her it was form and size. It was her physical personality that had this imposing charm. She might have been witty, intelligent, and

kind to an exceptional degree. I don't know, but this is not to the point. All I know is that she was built on a magnificent scale. Built is the only word. She was constructed, she was erected, as it were, with a regal lavishness. It staggered you to see this reckless expenditure of material upon a chit of girl. She was youthful and also perfectly mature, as though she had been some fortunate immortal. She was heavy too, perhaps, but that's nothing . . . She was barely nineteen. But such shoulders! Such round arms! Such a shadowing forth of mighty limbs when with three long strides she pounced across the deck upon the overturned Nicholas — it's perfectly indescribable! . . . You could not call her good-looking. It was something much more impressive. The simplicity of her apparel, the opulence of her form, her imposing stature, and the extraordinary sense of vigorous life that seemed to emanate from her like a perfume exhaled by a flower, made her beautiful with a beauty of a rustic and olympian order."[62]

Wir müssen bemerken, daß der Eindruck robuster Gesundheit, die Conrads Schönheiten auszeichnet, leicht (wie wir bereits im Falle der Nichte Hermanns gesehen haben) in einen besonderen, fast männlichen Reiz überschlägt. In einer der nicht sehr vielen ausgesprochen erotischen Situationen, die Conrad zeichnet, tritt uns Alice Jacobus (A Smile of a Fortune) auf folgende Weise entgegen: „Her attitude, like certain tones of her voice, had in it something masculine: the knees apart in the ample wrapper, the clasped hands hanging beetween them, her body leaning forward, with drooping head . . ."[63] Auch die Lady Patroness aus „Secret Agent", ist körperlich stark: „Her bodily vigour remained remarkable."

Diese meisterhaften Beschreibungen vermitteln wesentliche Züge des Conradschen Schönheitsideals, obwohl die Betonung der „bäuerlichen" Erdennähe auf eine gewisse Abweichung von diesem Ideal hinweist, wenn wir als „Frauenideal" Conrads jenes Frauenbild betrachten, das in ihm die stärksten emotionalen Töne weckt, z. B. Rita in „The Arrow of Gold" oder — obwohl in ganz anderem Sinne — Mrs. Gould in „Nostromo".

Die Schönheit der Nichte Hermanns ist vor allem robuste Gesundheit. Eine andere, sonst nicht dem Ideal entsprechende Frauengestalt Conrads ist Mrs. Hervey aus „Return"; auch diese hat die gleiche Art Schönheit, obwohl mit der geistigen Fähigkeit einer „dummen Gans"; „The girl was healthy, tall, fair: . . . She strode like a grenadier, was strong and upright like an obelisk, had a beautiful face, a candid brow, pure eyes and not a thought of her own in her head."[64] und weiter: „She received her mixed and decorous guests with a kind of tall, ponde-

rous grace, peculiarly her own and which awakened in the mind of intimidated strangers incongruous and improper reminiscences of an elephant, a giraffe, a gazelle, of a gothic tower, of an overgrown angel".[65]

Oft betont Conrad die Größe seiner Heldinnen, im Falle Ninas: „She was tall for a half-castle", She was nearly as tall as bimself"[66]; auch Alice Jacobus ist groß und schlank: „The girl when I turned my head at a slight noise appeared to me very tall and slender"[67], ebenso wie Adele (Suspense), sogar Eingeborene wie Aissa: „Yet almost unconsciously he took in every detail of the tall and graceful figure"[68], oder Jewel (Lord Sim)[69], weisen diese körperliche Eigenschaft auf. In anderen Fällen wird die runde Fülle betont, so bei Lena, die sonst eher klein ist: He (Heyst) looked at her figure of grace and strength, solid and supple[70], oder bei Winnie Verloc (Secret Agent, S. 8): „Winnie had also other charms, her youth, her full, rounded forms, her clear complexion".[71] Bei dem Bauernmädchen Bessie Carvil ist die „volle Figur" nicht überraschend.

Ein dichter, prächtiger Haarwuchs gehört zu den wesentlichsten Zügen idealer Frauenschönheit. Unzählige Male kehrt in der Beschreibung schöner Frauengestalten dieser Zug wieder: das schwarze, in schwerer Masse herniederhängende Haar der Primitiven, die blonden und braunen Haarwellen europäischer Mädchenköpfe. Aissa erscheint vor Willems zum erstenmal in der exotischen Pracht ihres schwarzen Haarwuchses: „As he approached her the woman tossed her head slightly back, and with a free gesture of her strong, round arm, caught up the mass of loose black hair and brought it over her shoulder and across the lower part of her face".[72] Auch Ninas Kopf (Almayer's Folly) ist mit den prächtigen schwarzen Haaren der Malayin gekrönt: „. . . . her low but broad forehead crowned with a shining mass of long black hair that fell in heavy tresses over her shoulders".[73] „She had beautiful colour and a deuce lot of fair hair".[74] „Her long black hair hung nearly to his feet".[75] „All this was set off by such a glorious mass of fair hair, by a complexion so marvellous — by such a grace of expression"[76] „. . . . and this wealth of hair was so glossy that when the screens of the west verandah were down, making a pleasant twilight there, or in the shade of the grove of fruit-trees near the house, it seemed to give out a golden light of its own".[77] „. . . . it was a mass of black lustrous locks, twisted anyhow high on her head with long, untidy wisps hanging down each side of the clear face, a mass so thick and strong and abundant, that noting but to look at it gave you a sensation of heavy pressure on the top of your head and an impression of magnificently cynical untidiness".[78] „Her well-shaped head was a mass of

short fair curls".[79] „But what magnificent hair she had, abundant, long, thick, of tawny colour. It had the sheen of precious metals. She wore it plaited tightly into one single tress hanging girlishly down her back, and its end reached down to her waist. The massivenes of it surprises you. On my word, it reminded one of a club".[80] So sieht Willems, als Aissa seine Füße umklammert, in An Outcast of the Islands: „The top of her head, the long black hair streaming over his foot".[81] Auch die Heldin des „Arrow of Gold" erblicken wir in ähnlicher Situation: „The tawny mass fell loose at once about her shoulders and made her look more desolate than before."[82] Man könnte die Reihe noch beliebig fortsetzen. In dramatischen Situationen belebt sich der strahlende Haarwuchs der Conradschen Heldinnen, sein pathetisches Niederstürzen unterstreicht das verhängnisvoll Dämonische im Frauenschicksal.

Weibliche Schönheit hat noch andere Elemente, so die Augen, die, wenn besonders schön, zumeist blau sind, die malayischen Schönheiten natürlich ausgenommen: so z. B. Adele in „Suspense": „Her fair hair, white complexion and dark blue eyes contrasted strangely" usw. oder die Heldin der Novelle „The Brute", Maggie: „She was a blue-eyed, jolly girl". „Her blue eyes seamed to snap electric sparks", dann Flora de Barral, „Chance": „—her little head with its deep blue eyes"; dann Freya of the Seven Isles: „I will not compare her eyes to violets, because the real shade of their colour was peculiar, not so dark and more lustrous" und Rita (The Arrow of Gold): „. . . with a faint flash of gaiety all her face, except her dark blue eyes that moved so seldom out of her fixed scrutiny."

Ein Blick kann oft schicksalshafte Tiefen enthüllen: „He was struck by the profundity of her eyes which were fixed on him"[83], eine typische Stelle. In „Almayer's Folly" heißt es in ähnlichem Sinn: „. . . . in one of those long looks that are a woman's most terrible weapon, a look that is more stirring than the closest touch and more dangerous than the thrust of a weapon" usw.[84] Augen sind bald tragisch, tief wie die Alices[85] oder Adeles[86], Erminies[87], oder rührend und mild wie die Lenas[88], Flora de Barrals: „eyes of tenderness and anger"[89]: „Her eyes . . . had an expression of dreamy, unfathomable candour"[90], dann klar und sanft wie die der Nichte Hermanns[91], oder durchdringend und unwiderstehlich wie die Arlettes: „black and penetrating glance".[92]

Der Stimme wohnt oft besondere Zauberkraft inne: „. . . but her voice — It seduced Heyst by its amazing quality. It was a voice fit to utter the most exquisit things, a voice which would have made silly chatter supportable and the roughest talk fascinating. Heyst drank in its charm as one

listens to the tone of some instrument without heeding the tune".[93] Weitere Beispiele für die Zauberkraft der Stimme: „and in low voice, with that marvellous cadence that plucked at one's heart-strings, she (Arlette) said coaxingly"[94], oder später: „Réal whom delight in the modulation of that voice had cut off from all reality, and even from consciousness of himself."[95] Ähnlich heißt es von Miss Haldins Stimme: „Her voice, slightly harsh but fascinating with its masculine and birdlike quality."[96] Rita spricht: „in a fascinating voice with a ripple of badinage"[97]; dann s. noch Jewel: „her rather high but sweet voice was very droll, pretty and child-like."[98]

Hände und Arme sind ein wesentlicher Bestandteil der Frauenschönheit. Ihre Schönheit ist bei Conrad noch oft von traditioneller Art: die Hände klein, die Arme blendend weiß. So heißt es von der Halbmalayin Nina: „It was wonderful — such small hands, such soft little palms . . ."[99] Auch Lord Jims Jewel hat ausgesprochen „kleine Hände".[100] Die auch sonst eher filigrane Lena hat auch kleine Hände (zu beobachten ist die Ausdruckskraft ihrer Lage): „. . . . on the lap of the dress lay, unclasped and idle a pair of small hands, not very white, attached to a well-formed arm".[101] Arlettes Arme passen zu ihrem ganzen aristokratischen Wesen: „. . . . with her sleeves rolled up on such white arms, as Peyrol had never seen on any woman before".[102] Ritas Arme sind sehr weiß: „I could see the arm, very white, with a pearly gleam in the shadow"[103], doch die Hände haben nicht die idealisierte Überzartheit des romantischen Schönheitsideals: „It was a finely shaped, capable hand", heißt es an der zitierten Stelle. Freya hat ausgesprochen energische Hände: „I remember her round solid arms with the fine wrists and her broad capable hands with tapering fingers."[104] Vgl. noch Alice Jacobus (The Smile of a Fortune): „That generous, fine, somewhat masculine hand."[105] Die ganze hilflose Passivität einer Frauenexistenz kann in den Händen zum Ausdruck gelangen: „She is very passive", heißt es von Amy Foster. „It's enough to look at the red hands hanging at the end of those short arms . . "[106]

Von Füßen im besonderen ist nur selten die Rede: der victorianische Geschmack und die Kleidung ließen das Thema nicht zu. Bei der Beschreibung der mächtig gebauten Schönheit der Nichte Hermanns (Falk) werden noch die Füße erwähnt[107] und in „A Smile of Fortune" wird die Erotik der Situation durch die besondere Rolle der Füße betont: „She made no movement. I bent low and groped for her feet under the flounces of the wrapper. She did not withdraw it and I put on the shoe, buttoning the instep-strap. It was an inanimate foot."[108]

Und auch das Lächeln besitzt seinen besonderen Zauber: „It astonished me — It went straight to my heart . . . I felt as if I never had seen a smile before in my life — It made me restless . . . If you had not smiled as you did, perhaps I should not have come out to-night."[109] She smiled (Cosmo was perfectly sure that he had never seen that sort of smile or the promise even of any thing so enchanting".)[110] Oder Aissas Lächeln: „Then she smiled. In the sombre beauty of her face that smile was like a gleam of dawn on a stormy morning, like the first ray of eastern light that darts evanescent and pale through the gloomy clouds; the forerunner of sunrise and of thunder."[111]

Oder mit besonderer Betonung bei einer Unglücklichen, die in ihrem trüben Dasein das Lächeln nicht erlernen konnte (Flora de Barral): „She smiled faintly, almost awkwardly, as if she were totally unused to smiling."[112] Auch Aissas Lächeln wird romantisch idealisiert: „The smile dwelt longer on her lips — a smile as of one charmed by a delightful dream, with the slight exaltation of intoxicating triumph lurking in its dawning tenderness."[113] Etwas konkreter wirkt Arlette: „She smiled in a bright flash of teeth, without gaiety or any change of her restless eyes that roamed about the empty room"[114]; doch Ritas „Gioconda"-Lächeln ist wieder voll idealisierter Überwirklichkeit: „She paused with an inscrutable smile that a great painter might have put on the face of some symbolic figure for the speculation and wonder of many generations."[115]

Die Schönheit des Mundes wird oft mit konventionellen Zügen beschrieben. So heißt es von Adele: „The pure complexion of her white cheeks was set off brilliantly by her coral lips" usw.[116], oder von Nina: „Her firm mouth with the lips slightly parted and disclosing a gleam of white teeth, put a vague suggestion of ferocity into the impatient expression of her features."[117] Bei Aissa finden wir einen ähnlichen Zug: „Her lips were firm and composed in a graceful curve."[118]

Die Bewegung schöner Frauen wird gleichfalls oft mit den allgemeinen Zügen weiblicher Grazie geschildert, so im Falle Adeles (Suspense): „When she got up suddenly and walked away to the window, without haste and with a grace of movement which aroused the doctor's admiration."[119] Im Gang der Eingeborenen wird die kräftige Elastizität betont (An Outcast of the Islands): „Like an arrow, rapid and silent, she flew down the enclosure"[120], heißt es von Aissa, und ähnlich lesen wir von Taminah (Almayer's Folly), „. . . that supple figure straight as an arrow, so graceful and free in its walk".[121] Ein erotischer Zug der Frauenschönheit ist „katzenhafte" Beweglichkeit, so bei Rita (The Arrow of Gold): „She seized one of them with a wonderfully quick, almost feline movement"[122], und bei Alice

(A Smile of Fortune): „With an easy, indolent, and in its indolence supple, feline movement . . ."[123] Neben derartigen Beispielen betont weiblicher Grazie erscheint auch der selbständige, freie Gang der Emanzipierten, der Gang einer Nathalie Haldin aus „Under Western Eyes": „Her walk was not that hybrid and uncertain gliding affected by some women, but a frank, strong, healthy movement forward."[124]

Im Gesamteindruck, den schöne Frauen machen, wird besonders die starke Vitalität betont (Rover): „While coming back", heißt es von Peyrol beim Anblick Arlettes, „he was staggered by the brilliance of life within her that seemed to pale the flames of the lamp."[125] Ähnlich wirkt auch Freya (Freya of the Seven Isles): „Freya was the kind of girl one remembers. The oval of her face was perfect, and within that fascinating frame the most happy disposition of line and feature, with an admirable complexion, gave an impression of health, strength, and what I might call unconscious self-confidence — a most pleasant and, as it were, whimsical determination. I never did see the long dark eyelashes lowered . . . but I have no doubt that the expression must have been charming in a complex way."[126]

Obwohl die niedere Erotik aus Conrads Frauendarstellung fast vollkommen fehlt, müssen wir dennoch einen besonderen Zug starker Sinnlichkeit festhalten, der der, wie oben erwähnt, autobiographisch gezeichneten Gestalt der Alice Jacobus anhaftet. In der von der eigentümlichen Situation her stark erotisch betonten Beschreibung dieser Gestalt haben wir ein lebendiges Bild jener Schönheit, die bei Conrad mit dem stärksten sinnlichen Zauber verbunden ist: „I looked her over, from the top of her dishevelled head, down the lovely line of the shoulder, following the curve of the hip, the draped form of the long limb, right down to her fine ankle below a torn, soiled flounce; and as far as the point of the shabby, high-heeled, blue slipper, dangling from her well-shaped foot, which she moved slightly, with quick, nerveous jerks, as if impatient of my presence. And in the scent of the massed flowers I seemed to breathe her special and inexplicable charm, the heady perfume of the everlastingly irritated captive of the garden. I looked at her rounded chin, the Jacobus chin, at the full, red lips pouting in the powdered, sallow face, at the firm modelling of the cheek, the grains of white in the hairs of the straight sombre eyebrows, at the long eyes, a narrowed gleam of liquid white and intense motionless black, with their gaze so empty of thought, and so absorbed in their fixity, that she seemed to be staring at her own lonely image, in some far-off mirror hidden from my sight amongst the trees."[127] Hier haben wir den erotischen Pol des

Conradschen Frauentyps, die faszinierende, verwirrende Frau, das prächtige Tier.

Sonst benützt Conrad bei der Darstellung der äußeren Erscheinung der Frauengestalten betont einfache Mittel; wir begegnen schlichten Farbtönen, oft sogar ausgesprochener Schäbigkeit, so bei Tekla in „Under Western Eyes": „Her black silk blouse was old and even frayed in places; the black serge skirt was short and shabby. She continued to blink at close quarters, and her eyelashes and eyebrows seemed shabby too."[128] Auch Flora de Barral (Chance) trägt sich ganz unauffällig: „She was dressed very modestly in black. It was the white straw hat of a good form and trimmed with a bunch of pale roses which had caught my eye"[129] und weiter: „This very dress she was wearing had been given her by Mrs. Fyne.. It could not have been a recent gift. Close-fitting and black, with heliotrope silk facings under a figured net, it looked far from new, just on this side of shabbiness, in fact, it accentuated the slightness of her figure, it went well in its suggestion of half mourning with the white face in which the unsmiling red lips alone seemed warm the rich blood of life and passion."[130]

Heimliches, zehrendes Leid gelangt in der weißen Gesichtsfarbe zum Ausdruck, die oft „tödlich weiß" genannt wird. So heißt es von Bessie Carvil (To-Morrow, Typhoon): „Blushes came difficultly on her deadwhite complexion"[131], dann von Erminie (A Set of Six, Gaspar Ruiz): „She did so, and with her pallor and her wasted thin face she looked death-like"[132] und Flora de Barral: „Yet the poor girl was deadly pale" (Chance)[133] ein Zug, der Floras Bild konsequent begleitet.

Die äußeren Züge des Conradschen Frauenideals, die wir gesehen haben (starke Vitalität, lebhafte Augen, Mund, ausdrucksvolle Bewegung, der feminine Zauber der Gesamterscheinung usw.) müssen nun um gleich wichtige, seelische Züge erweitert werden; und diese Züge müssen durch dieselbe Methode ergründet werden, wie die körperlichen Merkmale seines Ideals. Häufig wiederkehrende und besonders gefühlsbetonte Züge vermitteln uns, was er aus seiner allgemeinen Einstellung zur Frau heraus von der „idealen" Frau zunächst verlangt: nämlich ein echtes Weib zu sein.

Mit besonders negativer Wertbetonung zeichnet Conrad Frauen, die keine richtigen Frauen sind, oder denen es an eminent weiblichen Eigenschaften gebricht. Für die erstere Art ist Mrs. Fyne, dieses unkluge Gehirnwesen bezeichnend: es fehlt ihr das triebhafte Halbdunkel des weiblichen Wesens. Marlow erblickt sie bezeichnender Weise im rauhen Licht einer schirmlosen Lampe: „It looked as though she had not moved her very head by as much as an inch since we went away. She was ama-

zing in a sort of unsubtle way; crudely amazing — I thought, Why crudely? I don't know, Perhaps because I saw her the in a crude light. I mean this materially — In a light of an unshaded lamp. Our mental conclusions depend so much on momentary physical sensations, don't they?"[134] Mrs. Fyne, das eigentümlich Unweibliche dieser Frauengestalt, muß uns später noch ausführlich beschäftigen. Noch häufiger begegnen wir Frauen, die deshalb nicht als vollwertig weibliche Wesen wirken können, weil sie in ihrer äußeren Erscheinung vernachlässigt, unreinlich, „untidy" sind. Typisch hierfür ist Joanna aus „An Outcast of the Islands". Ein verblüffend realistisches Porträt: „She trailed through life in that red dressinggown, with its row of dirty blue bows down the front, stained and hooked on awry, a torn flounce at the bottom following her like a snake as she moved languidly about with her hair negligently caught up, and a tangled wisp struggling untidily down her back. He looked at her lean throat, at the obtrusive collar-bone visible in the disarray of the upper part of her attire".[135] Von dieser trostlosen Unschönheit gibt es nur mehr einen Schritt zur unheimlichen Schreckgestalt der hexenhaften Mutter Ninas in „Almayer's Folly".

Diesen „unechten" Frauen stehen jene Frauengestalten Conrads gegenüber, an denen wir die seelischen Züge seines Frauenideals ablesen können. Der erste, auffallendste Zug ist jener „undefinierbare" Zauber, der dem ganzen Wesen einer echten Frau entstörmt (Arrow of Gold): „But you have at your service" — heißt es von Rita — „the everlasting charm of life; you are a part of the Indestructible"[136]. Dieser Zauber enthält ein sakrales Element: „The delicate carnation of the face, which, after the first glance given to the whole person, drew irresistibly your gaze to itself by an indefinable quality of charm beyond all analysis and made you think of remote races, of strange generations, of the faces of women sculptured on immemorial monuments".[137] Ähnlich heißt es von Flora de Barral (Chance): „A young girl you know is something like a temple — as you pass by you wonder what mysterious rites are going on in there".[138]

Dieser „undefinierbare Zauber", der „über jede Analyse hinausgeht," ist unserer Ansicht nach das zentrale Merkmal des Conradschen Frauenideals. Seine höchste Vollkommenheit erreicht dieses Ideal aber erst dann, wenn gewisse seelische Züge sich zum magischen Zauber der Persönlichkeit gesellen, diese gleichsam von innen her erleuchten. In diesem Sinne heißt es, in „The Shadow Line" im Vergleich eines Schiffes mit vollkommenen Frauen: „I know that like some rare women, she was one of those creatures, whose mere existence is enough to awaken an unselfish delight. One feels that it is good to be in the world in which she has her being."[139] Diese höchst subtile, wohltuende

Weiblichkeit umhüllt jene vollkommensten Frauengestalten Conrads, von denen er mit tieferem Gefühlston spricht — die sein ganzes Ideal, nicht nur gewisse Seiten davon verkörpern. Ein Beispiel solcher idealer Frauengestalt ist Mrs. Gould aus „Nostromo": „It must not be supposed that Mrs. Gould's mind was masculine. A woman with a masculine mind is not a being of superior efficiency; she is simply a phenomenon of imperfect differentiation — interestingly barren and without importance. Donna Emilia's intelligence being feminine lets her to achieve the conquest of Sulaco, simply by lighting the way for her unselfishness and sympathy. She could converse charmingly, but she was not talkative. The wisdom of heart having no concern with the erection or demolition of theories any more than with a defence of prejudices, has no random words at its command. The words it pronounces have the value of acts of integrity, tolerance and compassion. A woman's true tenderness, like the true virility of man, is expressed in action of the conquering kind."[140] Frauen von derartig „aktiver Zärtlichkeit" finden sich auch anderswo in Joseph Conrads Werk. Die „Lady Patroness" des Revolutionärs Michaelis („The Secret Agent") ist eine große Dame von ähnlich durchdringender Herzensgüte: „Old now in the number of her years, she had that sort of exceptional temperament which defies time with scornful disregard, as if it were a rather vulgar convention submitted to by the mass of inferior mankind . . . She was equally untramelled in her actions; and as her tactfulness proceeded from genuine humanity, her bodily vigour remained remarkable and her superiority was serene and cordial; three generations had admired her infinitely, and the last she was likely to see had pronounced her a wonderful woman. Meantime intelligent with a sort of lofty simplicity, and curious at heart, but not like many women merely of social gossip . . . And she had a great capacity of pity for the more obvious forms of common human miseries, precisely because she was such a complete stranger to them that she had to translate her conception into terms of mental sufferings before she could grasp the notion of their cruelty . . . She was kindness personified, and she was practically wise too, after the manner of experienced women . . . She remained a perfect woman along her full tale of years, and not as some of them to become — a sort of slippery, pestilential old man in petticoats . . . The specially choice incarnation of the feminine wherein is recruited the tender, ingenious, and fierce bodyguard for all sorts of men who talk under the influence of an emotion, true or fraudulent; for preachers, seers, prophets or reformers".[141]

Zusammenfassend können wir feststellen, daß körperliche und seelische Züge im Conradschen Frauenideal von gleicher

Wichtigkeit sind. Je mehr eine Frauengestalt Conrads dem Ideal des Dichters nahesteht, umso reiner entströmt ihr jener geheimnisvolle Zauber, der die eigentliche Kraft des Weibes, der Träger ihrer Wirkung auf die Welt ist. Dieser Zauber ist nicht ätherisch, er entströmt dem körperlichen Wesen der Frau, er haftet der wohlgebauten Gestalt, den kräftigen Gliedern an; indessen liegt die niedere körperliche Erotik dem Werke Conrads völlig fern. Wie alle echt männlichen Naturen, faßt er die Frau nie als Mittel zur Lust, als Spielzeug des Mannes auf. Weibliches Wesen erscheint ihm als eine unerreichbar fremde Welt mit eigenen Gesetzen und eigener Daseinsform. Die Frau handelt nicht im männlichen Sinne, sie wirkt; und ihre Wirkung auf den Mann ist eine unauflösbare Einheit, die nicht in sinnliche und übersinnliche Elemente zerlegt werden kann. Die Frau ist der tiefen Einheit der Natur nahe, dem geheimnisvollen Urgrund der Dinge, der jenseits der begrifflichen Sphäre unseres Denkens liegt.

## III. KAPITEL.

### Die exotische Frau bei Conrad.

*Aissa, Jewel, Taminah, Ninas Mutter, Nina.*

Die Züge, mit denen Conrad seine Südseefrauen ausgestattet hat, stellen eine besondere exotische Seite seines Schönheitsbegriffes dar. Es drängt sich hier zunächst die wichtige Frage auf, wie weit Conrad seine Eingeborenengestalten aus unmittelbarer Erfahrung geschöpft haben mag. Die Zeit, die er in der malayischen Inselwelt verbrachte, war nicht lang, doch mag sie manche Gelegenheit zur Beobachtung von Leben und Sitten der Eingeborenen dargeboten haben. Gewiße Einzelheiten zeigen, daß er sich eine wissenschaftliche, eingehende Kenntnis der primitiven Seele nicht aneignen konnte.

Ob wir der „prälogistischen“ Betrachtungsweise Lévy-Bruhls zustimmen, nach der die mentalen Funktionen der Wilden von unserer logischen Denkmethode radikal abweichen, oder ob wir O. Leroy (s. dessen Buch „La Raison primitive“ Paris 1927) und P. Radin, dem Verfasser des Werkes: „The Primitive Man as Philosopher“ (1927) Recht geben, nach denen zwischen dem „primitiven“ und dem „zivilisierten“ Denken eher bloß quantitative als qualitative Unterschiede bestehen, müssen wir die Tatsache anerkennen, daß die primitiven Gemeinschaften andere Denkformen aufweisen als unsere Gesellschaft. Auch die „Wiener Schule“ Wilhelm Schmidts, deren

Grundthese die Annahme verschiedener Kulturkreise ist, legt die Auffassung nahe, daß besondere „Stilformen des Denkens" bestehen, die für die verschiedenen Gesellschaften bezeichnend sind.

Es ergibt sich nun zunächst die Frage, ob Conrad in der Darstellung seiner „primitiven" Frauengestalten sich genau an die Wirklichkeit hält. Prüft man seine Beobachtungen über primitive Menschen, die sich in: „Almayer's Folly", „An Outcast of the Islands", „Lord Jim" und anderen Werken finden, so begegnet man einer Anzahl von Zügen, die der Wirklichkeit getreu nachgezeichnet sind. So finden wir, was er von Flora und Fauna des indonesischen Archipels sagt, im beschreibenden Werke Dr. Rudolf Martins: „Die Inlandstämme der malayischen Halbinsel"[142] größtenteils bestätigt, mit dem Vorbehalt jedoch, daß Conrad die Mythen und Legenden, die sich an verschiedene Lebewesen und Gebräuche knüpfen, nicht erwähnt.

Wir können ferner feststellen, daß er die malayischen Worte, die er seinen Gestalten in den Mund legt, richtig gebraucht:[143] orang (Mensch), orang-laut (Seemensch), Rajah-laut (König der See), ubat (Medizin), putih (weiß), apa (was, wie), kasih (gehen), u. a. sind authentische Ausdrücke. Auch der Name „Aissa" ist belegt.[144] Richtig sind auch Conrads Beobachtungen über die Kaufehe der Eingeborenen,[145] und auch die Institution der Sklaverei bestand unter den mohammedanischen Einwohnern der Inselwelt.[146]

Was die religiöse Vorstellungswelt der Primitiven anbelangt, so zeigen sich auch hier Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit, aber auch bedeutende Lücken. Von den Gebräuchen der Eingeborenen beschreibt er fast nur Empfänge und Schmäuse, wie sie gelegentlich auch der fremde Besucher miterleben kann; von den viel wichtigeren religiösen Zeremonien, z. B. dem Fruchtbarkeitsritus, spricht er nicht.

Dagegen trifft er (vielleicht intuitiv) die richtige Note, wenn er bemerkt, die Eingeborenen fürchten sich vor allen ungewohnten und unbekannten Dingen; so Jewel: „She feared the unknown as we all do, and her ignorance made the unknown infinitely vast",[147] ein Zug, der sich besonders bei Lévy-Bruhl bestätigt findet. Die schädlichen Wirkungen, die von den Geistern der Verstorbenen ausgehen, sind auch Conrad bekannt; so wird Omars Haus in „An Outcast of the Islands" nach dem Tode des Häuptlings verbrannt; eine Furcht, von der auch Dr. Martin spricht: „Im Hause eines Verstorbenen zu wohnen, gilt auch bei anderen Stämmen als unheilbringend".[148] Auch Karains Grauen vor den verfolgenden Geistern der Getöteten paßt in die Vorstellungswelt der Primitiven hinein. Unmöglich erscheint eine Szene, wie die der Auffindung der Leiche des

verunglückten Kriegers in „Almayer's Folly": der Primitive hat eine solche Scheu vor Leichen, besonders vor Leichen von Leuten, die eines „schlimmen Todes" gestorben waren, daß das massenhafte Bestaunen des Kadavers mit der primitiven Natur unvereinbar scheint. Vgl. A. W. Nieuwenhuis, Quer durch Borneo Bd. II, S. 469 f.: „Les cadavres de ces pauvres gens (der Ermordeten und Verunglückten) inspirent aux Kayans une horreur particulière: C'est pourquoi on les roule simplement dans une natte et on les enfouit".[149]

Überhaupt scheint Conrad in die eigentümliche Vorstellungsweise der Primitiven, ihre „magische" Verknüpfung von Begriffen, ihre Anschauung von Allgegenwart und Allherrschaft der übernatürlichen Kräfte nicht eingedrungen zu sein.

Ein wissenschaftliches Interesse hat Conrad für exotische Natur und Menschen nicht gehabt. Doch jene außerhalb unserer Zivilisation liegende Welt hat seine Phantasie ergriffen und bevor er in die Lage kam, mit eigenen Augen exotische Gegenden zu sehen, kehrte er immer wieder zu den Erzeugnissen jener umfangreichen Reiseliteratur zurück, die bereits im 18. Jahrhundert zu blühen begann und alle bekannten Länder der Erde geschildert hat.

Wir wissen, daß Conrad schon als Kind ein eifriger Leser von Abenteuerromanen und Reisebeschreibungen war. Er selbst beschreibt in einem Artikel „Geography and some Explorers" sein frühes Interesse für Entdeckungsfahrten und Seeabenteuer[150]. Charakteristisch ist seine Bewunderung für Torres, Tasman und Cook, denen er im erwähnten Artikel einen gerührten Absatz widmet: „Great shades! All friends of my youth!" heißt es hier von den erwähnten großen Entdeckern. Andererseits finden sich in Conrads Werken zahlreiche Anspielungen auf die Abenteuerromane, die er als Kind gelesen hat: „He must have read indefatigably" schreibt Morf über Conrads Kindheitslektüren — „in French as well as in Polish, during the years, which preceded his departure for France. Marryat, Cooper, and that curious French artist and Sailor Louis-Ambroise Garneray, were his favorite authors. The memories of the heroes and events described in these books never left him."[151]

Durch Berichte von Missionären wird der Orient schon im frühen 18. Jahrhundert allgemein bekannt. Und um die Jahrhundertwende hatte die Märchenwelt der Tausendundeinen Nacht ihren Einzug in die europäische Literatur durch Gallands französische Übersetzung (1701—1708) genommen. Von hier nimmt eine schier unübersehbare Orientliteratur ihren Ausgang.

Der erste englische Schriftsteller, der ein bedeutendes Exemplar dieser Literatur lieferte, ist William Beckford, dessen „History of the Caliph Vathek" zuerst französisch 1787 erschie-

nen ist. Beckford war nie selbst im Orient, doch eingehende Studien und eine ungewöhnliche Phantasie stempeln ihn zu einem der bedeutendsten exotischen Schriftsteller seiner Zeit. Seinen Farbenreichtum und die Ortsgenauigkeit seiner Beschreibungen hat auch Byron bewundert.

Exotische Szenerie ist eine der Eigenschaften des „black novel", des Schauerromans des 18. Jahrhunderts. Seine hervorragendsten Beispiele sind Walpoles „Castle of Otranto" (1764), John Moores „Zeluco" (1786), Ann Radcliffes „Mysteries of Udolpho" (1794) und Charles Robert Maturins „Melmoth the Wanderer" (1820). In diesem Roman finden wir eine indische Episode „Tale of the Indians", wo der Held auf einer indischen Insel einem schönen Mädchen, Immalee oder Isidora, begegnet, einer Verkörperung idyllischer Unschuld. Die Reinheit dieses Naturkindes in der paradiesischen Umwelt ist Rousseausche Tradition, die von Bernardin de Sant-Pierre, dem Dichter der Urwaldidylle „Paul et Virginie" ihre exotische Prägung erhält.

Griechenland und der Orient erscheinen in Thomas Hope's „Anastasius, or Memoires of a Greek" (1819) usw. Bedeutend sind noch die orientalischen Geschichten des Reisenden und Diplomaten J. J. Morier, vor allem „The Adventures of Hajji Baba of Ispahan" (1824).

Conrads eigene Welt, die Südseewelt, erscheint bei Edward John Trelawny, der unter Byronschem Einfluß seine blutige Abenteuergeschichte „Adventures of a Younger Son" (1831) schrieb. Der Held heiratet eine Eingeborene, ein Mädchen von Madagaskar, das ihn treu beschützt und sogar sein Leben rettet (vgl. Lord Jim) und das dann auf schauderhafte Weise stirbt.

Die von Rousseau ausgehende Linie des Glaubens an die paradiesische Unschuld reiner Naturwesen findet aber vor allem bei Byron eine interessante Fortsetzung. Byrons romantisches Naturparadies ist ganz mit Rousseau-Saint-Pierreschen Zügen ausgestattet. Im erzählenden Gedicht: „The Island" (1823), dessen Thema Byron zwei Südseebeschreibungen, nämlich Leutnant Blighs „Narrative of the Mutiny and Seizure of the Bounty in the South Seas" (1789), und dem anonymen Werk „Marineris Account in the Tonga Islands" entnommen hat, begegnen wir der idealisierten Liebesidylle des englischen Seemanns Torquil und des Eingeborenenmädchens Neuha. Die Umwelt wird mit den idealen Zügen paradiesischer Unschuld ausgestattet.

Die Natur ist freigiebig, die Menschen einfach und bescheiden; eine unverdorbene Welt, die nur „barbarische Sünden" kennt, nicht aber, wie wir, diese zusammen mit der „Schmutz der Zivilisation".[152] Deutlich an Rousseau gemahnt die Gegenüberstellung paradiesischer Unschuld und europäischer Zivilisation.

Inmitten dieser unbeschmutzten Welt lebt Neuha, das reine und hingebungsvolle „wilde" Mädchen: „Kind einer kindlichen Welt, rein von Natur" und voll von innerem Leben.[153] Sie vereinigt sich in treuer Liebe mit Torquil, der gleichfalls Naturkind, obwohl von nordischer Art ist. Ihr Liebeserlebnis ist vom Zauber der unendlichen Natur durchtränkt, ähnlich wie Aissas Wesen den herumirrenden Willems in seiner tiefen Einheit mit der umgebenden Naturpracht bezaubert, mit der ihr exotisches Wesen tief verwachsen ist. Und ähnlich wie Jewel in Lord Jim geht Neuha ganz in ihrer Liebe zum weißen Manne auf: „Neuha, the South Sea girl, was all a wife, With no distracting voice to call her off from love . . ."[154] Sie ist dabei ein selbstständig handelndes, kräftiges Wesen, auch hierin an Conrads Südseefrauen gemahnend. In der Episode, wo sie eigenhändig zum Versteck rudert, wo sich Torquil und seine flüchtenden Kameraden aufhalten, erinnert sie an Nina Almayer, „leicht wie eine Nereide" in ihrem Ozeanschlitten.[155] Sie ist tapfer, eine „Kämpferin", Tochter eines Kämpfers wie Aissa; sie kann den Anblick blutiger Wunder ertragen.

Gewisse Züge der primitiven Liebesheldin finden aus dieser romantischen Tradition, wie wir sehen, Eingang in Conrads Werk. Doch Conrad hat aus eigener Erfahrung das eigentliche Problem der Rassenunterschiede kennen gelernt. Er weiß bereits, daß der weiße Mensch die Farbigen, denen er auf fremden Inseln begegnet, nicht als Vertreter eines paradiesischen Urzustandes, sondern als die einer fremden und inferioren Rasse behandelt. So verliert bei ihm die Liebe des weißen Mannes zur farbigen Frau ihre naiv-romantische Problemlosigkeit. Bei Willems-Aissa wird die Unentrinnbarkeit der Rassenungleichheit bis zur Tragik gesteigert; auch Lord Jim und sein „Jewel" finden sich nicht auf einer gemeinsam „urmenschlichen" Ebene der natürlichen Lebensform wie Torquil und Neuha, oder auch Don Juan und Haidée; der Rassenunterschied ist auch zwischen Jim und Jewel nicht aufgehoben, die Liebe des Mannes keine „totale", alles andere wegspülende Leidenschaft, keine Rückverjüngung der Liebe zum paradiesischen Urzustand, sondern ganz natürliche und realistisch erschaute Neigung zum hübschen, natürlichen und kindlichen Wesen Jewels. Wenn Byron die Arglosigkeit der Südseevölker betont und sie vollkommen frei von Habgier zeichnet: „the goldless age, where gold disturbed no dreams", so weiß Conrad bereits, daß die Inselvölker sich des Wertes von Gold und Silber vollkommen klar sind; Ninas Mutter ist sogar eine grausige Schreckgestalt in ihrer ungezügelten Habgier.

Von der romantischen Schau Byrons unterscheidet sich wesentlich das Bild, das Melville in „Typee" von der paradiesi-

schen Welt der Marquesas-Inseln entwirft. Grundzug der Vorstellung ist bei Melville (ebenso wie bei Byron und zurück bis zu Bernardin de Saint-Pierre und Rousseau) der Gegensatz zwischen „zivilisiertem“ und „unschuldigem“ Menschentum. Während aber die Primitiven Byrons durchaus harmlose Naturwesen sind, die im weißen Menschen ein höheres Wesen erblicken, weiß Melvilles Ichheld um die schauerlichen Gebräuche der Menschenfresser, der „Typees“, und wird während seines ganzen Aufenthaltes in deren Mitte von heimlichem Grauen und von schrecklicher Angst um sein künftiges Schicksal gequält. Erst langsam wird ihm bewußt, wie berechtigt diese Angst ist: die Wilden halten ihn gefangen, um ihn schließlich zu töten und aufzufressen. Es sind also Menschenfresser der schlimmsten Sorte: und dennoch, wie er sie aus der Nähe beobachtet, kann er nicht umhin, sie für milde und gutmütige, durchaus menschliche Geschöpfe zu halten.

Melville hat bereits lebhaften Sinn für die grundlegenden Unterschiede zwischen okzidentaler und primitiver Kultur. Der Roman liest sich wie eine ethnographische Abhandlung, in welcher Kleidung, Wohnung, Umgebung, Speisen, Waffen, Spiele und religiöse Gebräuche und Vorstellungen der Wilden genau beschrieben werden.

Der Erläuterung des Brauches „Tabu“ widmet er lange Ausführungen. Auch die kindliche Gemütsart der Eingeborenen beleuchtet er in recht drolligen Episoden. Bezeichnend ist die idealisierende Zartheit, mit der er die jungen Mädchen des Inselvolkes, besonders die Heldin, die wunderschöne Fayaweh beschreibt: Die olivenhäutige biegsame Gestalt ist vollkommener Anmut und Schönheit. Die seltsamen blauen Augen tief und „funkeln wie Sterne.“ Die Gesichtszüge sind vollkommen, der Mund bezaubernd. Hände und Füße, wie von einer „Gräfin“, die Haut „unsagbar zart und fein.“

Melville preist die natürliche Anmut der Südseeschönheiten und zieht sie den geschmückten Damen unserer Hauptstädte vor: Wie steif, wie gezwungen und affektiert würden sie vor der natürlichen Lebhaftigkeit und unbefangenen Anmut dieser wilden Jungfrauen erscheinen! Wie die Venus von Medici gegen eine Gliederpuppe! Er beobachtet, daß die Frauen der Typees von jeder Arbeit befreit sind und überhaupt die höchste Achtung der Männer genießen, und findet die natürliche Auslegung dieser sozialen Überlegenheit der Frau in der Tatsache, daß es auf der Insel weit mehr Männer als Frauen gibt. Übrigens zeigt das kindliche Wesen Fayawehs auch Fähigkeit zu innigem Liebesgefühl, wie es sich in ihrem bitteren Schmerz beim Abschied des Helden widerspiegelt.

Romantik und scharfe Wirklichkeitsbeobachtung kennzeichnen das Bild der Südseewelt, das Melville entwirft; einen wesentlichen Schritt weiter zur realistischen Schau führt uns Stevenson, dessen reizende Erzählung: „The Beach of Falesa" als ein Gegenstück zu Melvilles „Typee" betrachtet werden kann. Hier sehen wir eine spätere Phase des Rassengegensatzes zwischen weißen und farbigen Menschen, jene Phase, die wir auch in Conradschen Werken gegenwärtig finden; hier steht der weiße Mensch dem primitiven nicht mehr mit einer mit Furcht gepaarten Sympathie, sondern mit dem Gefühl erobernder Überlegenheit gegenüber. Es gilt vor allem, diese Überlegenheit zu wahren; der Farbige wird verachtet und durch einen dicken Strich von der „zivilisierten" Menschheit getrennt. Nur Liebe vermag diese Grenze zu durchbrechen, und Stevenson zeichnet ein reizendes Liebesverhältnis, das den Helden Wiltshire und seine primitive Gefährtin Numa zu einem glücklichen Paar verbindet. Das ganze Verhältnis erinnert an die Liebe Jim Lingards zu Jewel in „Lord Jim", nur ist es noch schlichter und von Seiten des Mannes sittlich tiefer. Wiltshire liegt es daran, das brave Mädchen durch die Bande einer richtigen Ehe an sich zu fesseln; und diese Ehe ist durchaus harmonisch, nicht wie z. B. das vom Rassengegensatz zerstörte Verhältnis Almayers. Numa liebt Wiltshire innig, wie Jewel ihren Jim, und in ihrem kindlichen Plappern erinnert vieles an Jewels naive Art. Auch Numa setzt ihr Leben daran, das Leben des geliebten Mannes, dem ein weißer Schurke nachsetzt, zu retten; doch die Lösung ist untragisch, Stevensons optimistische Art verbietet einen tödlichen Ausgang des Abenteuers: der Verfolger wird getötet und Numa lebt glücklich mit ihrem Mann weiter.

Stevenson beschreibt sie durchaus realistisch mit Zügen. die an Jewel erinnern: Sie ist kindisch und gleicht einem zarten Tierchen oder einem Baby. Dabei ist sie doch eine Frau, eine Gattin und flößt dem Manne tiefes Mitgefühl ein.[156]

Mit fast genau denselben Zügen zeichnet Conrad „Jewel": „What I remember best is the even. olive pallor of her complexion, and the intense blue-black gleams of her hair, flowing abundantly from under a small crimson cap she wore far back on her shapely head. Her movements were free, assured, and she blushed to dusky red. While Jim and I were talking, she would come and go with rapid glances at us, leaving on her passage an impression of grace and charm and a distinct suggestion of watchfulness. Her manner presented a curious combination of shyness and audacity. Every pretty smile was succeeded swiftly by a look of silent repressed anxiety, as if put to flight by the recollection of some abiding danger. At times she would sit down with us, and, with her soft cheek

dimpled by the knuckles of her little hand, she would listen to our talk; her big clear eyes remained fastened on our lips, as though each pronounced word had a visible shape. Her mother had taught her to read and write, she had learned a good bit of English from Jim, and she spoke it most amusingly, with his own clipping, boyish intonation. Her tenderness hovered over him like a flutter of wings."[157]

Wenn Stevensons Schau von der Conrads sich unterscheidet, so ist es vor allem darin, daß Conrad im Rassengegensatz eine tragisch-unüberbrückbare Kluft erblickt, während Stevenson mit schöner vernünftiger Menschlichkeit den Ausgleich zwischen den Rassen findet. Bezeichnend ist die spätere Entwicklung der Ehe Wiltshires mit Numa, besonders wenn man sie mit der Almayers vergleicht: „She turned a powerful big woman now" sagt Wiltshire von seiner Alten, „and could throw a London bobby over her shoulder. But that's natural in Kanakas too, and there's no matter of doubt that she's an A I wife".[175] Selbst der peinliche Konflikt des weißen Vaters der mischrassigen Töchter, an dem Almayer zugrunde geht, erscheint hier gemildert: „But what bothers me is the girls. They' are only half caste, of course . . . and there's nobody who thinks less of half castes as I do; but they're mine and about all I've got. I can't reconcile my mind to their taking up with Kanakas and I'd like to know where I'm to find the Whites?"[159]

Numa dient uns gleichsam als Kontrollinstrument, um die Wahrheitszüge in Jewels Bild zu ermessen. Doch Conrad hält sich bei der Darstellung primitiver Frauen durchaus nicht an diesen halbkindlichen, halbfrauenhaften Typ, sondern schafft eine andere Art primitiver Heldin, die gesteigert heroische, ja tragische Züge hat. Zu diesem letzteren Typ gehören Aissa und Nina Almayer. Was die ethnographische Wahrhaftigkeit dieser gesteigert heroischen Züge anbelangt, so können wir unsere Skepsis nicht unterdrücken. Sie ist zu literarisch, zu romanhaft. diese Heldenhaftigkeit der farbigen Frauen, — sie paßt zu wenig selbst in den Volksrahmen hinein, den Conrad um Aissa und Nina entwirft. Aissa und Nina heben sich aus ihrem Erbstamm wie höhere Wesen von viel zu kompliziertem und raffiniertem Gefühlsvermögen hervor. Die Tapferkeit Aissas wird dadurch glaubhaft gemacht, daß sie einem entfernten mohammedanischen Stamm angehört, aber selbst dieser Umstand erklärt nicht ihre seltsame individuelle, mit der kollektiv geregelten Lebensweise der Primitiven unvereinbare Daseinsform. Ist sie überhaupt eine Primitive diese Aissa? Sie denkt und fühlt in elementaren, stark vereinfachten, betont instinktmäßigen, aber dennoch „okzidentalen" Kategorien; die eigentliche primitive Denk- und Gefühlsweise ist in ihrem Wesen bloß angedeutet.

Ihre orientalisch anschauliche Sprache besagt doch nicht wesentlich un- und vorzivilisatorische Inhalte. Doch diese Frage wird uns noch später beschäftigen. Hier ist es uns um das äußere Bild Aissas zu tun. Es ist prächtig, in tiefglühenden Tönen gezeichnet, und vermittelt den Eindruck dramatisch erhöhter Wirklichkeit. Es scheint, nach unserer vorherigen Betrachtung, daß die stille intensive Art des Jewels des Jim der Wirklichkeit eher entspricht, als die heiße Leidenschaftlichkeit Aissas: „He looked at the woman. Trough the chequered light between them she appeared to him with the impalpable distinctness of dream. She seemed to him at once enticing and brilliant — sombre and repelling: the very spirit of that land of mysterious forests, standing before him, with the vague beauty of wavering outline; like an apparition behind a transparent veil — a veil woven of sunbeams and shadows . . . Through the mesh of scattered hair the face looked like the face of a golden statue with living eyes. The heavy eyelids dropped slightly, and from between the long eyelashes she sent out a sidelong look: hard, keen, and narrow like the gleam of a sharp steel. Her lips were firm and composed in a graceful curb, but the distended nostrils, the upward poise of the half averted head . . .“[160]

Der Eindruck exotischer Pracht wird durch die Kleidung vertieft, die gleichfalls als „erhöhte Wirklichkeit“ erscheint, mit romantisch übersättigten Farben: „The rays of the morning sun were caught by the oval clasp of the embroidered belt that held the silk sarong round her waist. The dazzling white stuff of her body jacket was crossed by a bar of yellow and silver of her scarf, and in the black hair twisted high on her small head shone the round balls of golden pins amongst crimson blossoms and white star-shaped flowers, with which she had crowned herself to charm his eyes; those eyes that were henceforth to see nothing in the world but her own resplendent image.“[161]

Neben diesen äußeren Zügen gibt es auch innere seelische Züge, die die primitive Frau von der zivilisierten unterscheiden. Da ist vor allem der allgemeinste und auffallendste Zug exotischen Menschentums, die Unwissenheit. Die Primitive kann die Weißen, diese Wesen aus einer anderen Welt, nicht begreifen: „She looked at him“ — heißt es von Aissa — „with the faint smile of patient curiosity, with the puzzled interest of ignorance watching the running of a complicated piece of machinery . . . and said in a tone of pleased reproof: Oh! Fool-Man! and if you had killed me in your strong arms — what would you have done?“[162]

Der Primitiven ist der weiße Mensch fremd; und umgekehrt, auch sie macht auf den Weißen den Eindruck undurchdringlicher Fremdheit. So wird Jim Lingard beim Anblick

Aissas von seltsamen Gefühlen erfaßt: „An emotion unknown, singular, penetrating and sad — at the close sight of that savage woman, of that being savage and tender, strong and delicate, fearful and resolute . . ."

In ähnlichem Sinne spricht Marlow von Jewels unergründlicher Fremdheit: „It occured to me — don't laugh — that all things being dissimilar she was more unscrutable in her childish ignorance than the sphinx propounding childish riddles to wayfarers."[163] Diese Züge, die sich aus unmittelbarer Beobachtung des fremden Wesens ergeben, entsprechen der Wirklichkeit, wie sie sich dem fremden Beobachter auf den ersten Blick darstellt. Solche Züge kann Conrad richtig festhalten. Er ist schon weniger glücklich, wenn er unter die Oberfläche dringen, die fremde Wesensart erklären will. Er macht sich nämlich von der Seelenwelt der Primitiven ein vereinfachtes Bild, indem er davon lediglich alles wegdenkt, was ein Merkmal okzidentaler Zivilisation ist. So sagt er vom Sklavenmädchen Taminah: „. . . . she had no wish, no hope, no love, no fear, except of a blow and no vivid feeling but of that of occasional hunger, which was seldom . . . The absence of pain and hunger was her happiness, and when she felt unhappy, she was simply tired, more than usual after the day's labour."[164] Auch bei der Beschreibung Mrs. Almayers begegnen wir dieser Auffassung — als wäre eine Primitive nichts anderes als eine auf sehr niedriger kultureller und sozialer Stufe stehende Weiße; vom unentrinnbaren System magischer Gebräuche und Pflichten, in das ihr Leben eingebettet ist, scheint Conrad kaum etwas zu wissen. Gelegentlich erwähnt er den „okkulten" Einfluß, der von der primitiven Frau ausströmt: „. . . . That great occult influence which is one of the few rights of half-savage womankind"[165], doch ohne seinen eigentlichen Charakter richtig zu begreifen.

Er „heroisiert" auch diesen Einfluß, macht einen romantischen Zauber daraus, der den Kämpfermut des Mannes anfeuert: „Do not let him look too long in your eyes, nor lay his head on our knees without reminding him that men should fight before they rest, and if he lingers, give him his kriss yourself and bid him go, as the wife of a mighty prince should do when the enemies are near. Let him slay the white man that comes to ask to trade."[166]

In mittelalterlicher höfischer Epik ist dieser Zug (die Frau, die den Mann zu Tat und Kampf anfeuert wie Enite ihren Erec in Hartmann von der Aues Gedicht) eher zu Hause als im malayischen Archipel; wenn es auch zutrifft, daß die mohammedanischen Malayen ein staatenbildendes und daher tatkräftigeres Volk sind als die Inselleute, die Melville beobachtet — und deren „Kriege" recht winzige Episoden sind.

Schließlich muß noch ein seelischer Zug der Primitiven erwähnt werden, der bereits im obigen Zitat anklingt: Der Haß gegen die Weißen. Die weiße Frau erscheint dem Primitiven „schamlos", der weiße Mann feig, böse und verräterisch: „Yah! You are a white woman, and ought to pray to a woman god", sagt Mrs. Almayer zu ihrer Tochter, indem sie diese zu ihrem Beruf vorbereitet, Frau eines mächtigen Kriegers zu sein. Sie raunt der Tochter das Versprechen eines neuen Lebens, den ganzen verhaltenen Haß ihres eigenen verflossenen Lebens ins Ohr. „You are going away to be a great Ranee . . . and if you will be wise you shall have much power that will endure many days, and even last into your old age. What have I been? A slave all my life, and I have cooked rice for a man who had no courage and no wisdom. Hai! I! even I, was given in gift by a chief and a warrior to a man that was neither. Hai! Hai!"[167] Sie unterweist sie in der Weisheit, die unzählige Frauengenerationen vor ihr besessen haben — die malayische Mütter am Tage vor der Hochzeit ihrer Tochter, der künftigen Gattin zu enthüllen pflegen: „I was a slave and you shall be a queen . . . but remember men's strength and their weakness. Tremble before his anger, so that he may see your fear in the light of day; but in your heart you may laugh, for after sunset he is your slave . . . give up your old life! Forget! . . . Forget that you ever looked at a white face, forget their words; forget their thoughts. They speak lies. And they think lies because they despise us that are better than they are, but not so strong. Forget their friendship in their contempt: forget their many gods."[168] Diesem Haß entspringt bei Mrs. Almayer die seltsame Gier, mit der sie einen eigenen Schatz sammelt, um sich vom weißen Mann unabhängig zu machen.

Sonstige Charakterzüge der Primitiven — leidenschaftliche Liebe und tödlicher Haß — sind keine spezifisch unzivilisierten Züge, sondern elementare Erscheinungsformen allgemeinmenschlicher Eigenschaften. Wir können daher nicht behaupten, daß Conrad in das Eigentümliche der primitiven Daseinsform tief eingedrungen ist — tiefer, als es ihm die nicht wissenschaftliche Beobachtung der den Fremden zugekehrten Außenseite dieser Daseinsform erlaubt hat.

Die Auffassung G. Morfs, daß Conrads polnisches Wesen ihm die Kenntnis der Primitiven erleichtert hat, können wir nicht teilen. Morf identifiziert „primitives" und „orientalisches" Wesen und rechnet dem orientalischen auch das polnische zu, was uns unstatthaft erscheint: „In totally different surroundings" — meint Morf — „under the blazing sun, by an enchanting blue sea, he found men whose adaptation to life did not differ essentialy from that which characterizes the Poles."[169] Und

er stützt diese Feststellung mit einer Äußerung des militärischen Schriftstellers Grafen Etchegoyen, der in einem Buch: „The Comedy of Poland", die Beobachtung aussprach, daß die slavischen Völker, darunter die Polen, „in mancher Hinsicht" den Orientalen ähnelten. Solche Ähnlichkeitszüge wären: die ungezügelte Reiselust, die Indolenz, ein gewisser Fatalismus, dann kriegerischer Geist, poetisches Gefühl, Liebe für prächtige Feste und glänzende Farben, ferner Vorstellungslust und kindlicher Stolz. Das wären die Züge, die Conrad im orientalischen Menschen dank seiner eigenen Ursprünge besser als ein reiner Okzidentale erkennen konnte. Nun bedarf es keiner längeren Erläuterung, um zu sehen, daß gerade die erwähnten Züge nicht den wesentlichen Unterschied zwischen dem europäischen und dem primitiven, dem zivilisierten und dem unzivilisierten Menschen ausmachen.

Diesen Unterschied erblicken wir vielmehr in einer abweichenden Weltschau der primitiven Menschen, einer Schau, der unsere logischen Kategorien fremd sind. Ein Mensch, der an magische Kräfte und Einflüsse glaubt und diese für realer hält als das, was wir „Naturgesetz" nennen (und was er sich nicht einmal vorstellen kann), unterscheidet sich von einem Polen ebenso radikal, wie von einem Engländer, so groß auch der Temperamentunterschied zwischen den beiden letzteren sein möge. Wie unzureichend die Kategorien Morfs zur Klärung gerade dieses Punktes sind, geht aus einem Zitat hervor, das er gleichfalls dazu benützt, das „Orientalische" in Conrads Wesen zu beleuchten: „They skimmed over the surface of life hand in hand" ... zitiert er aus der Novelle „Return" — „like skilful skaters — cutting figures on thick ice ... disdainfully ignoring the hidden streams restless and dark, the stream of life, profound and unfrozen."[170] Wenn dieses Bild wirklich den „dunklen östlichen Lebensstrom" versinnlichte, der „hinter den gefälligen geordneten westlichen Konventionen hervorbricht", wie Morf meint, da müßte jeder Schriftsteller, der eine Tiefenpsychologie besitzt, die in die ungebändigten Tiefen des Lebens hineinleuchtet, da müßte Strindberg oder Proust für einen Orientalen gehalten werden. So schreibt Proust z. B. vom „idealen Pavillon", den man sich baut (er versteht darunter die Art, wie man in den Augen der übrigen Menschen zu erscheinen glaubt), und fügt dann hinzu: „Mais, pour chacun de nous, ce genre de pavillon est double: en face de celui que nous croyons être l'unique, il y a l'autre qui nous est habituellement invisible, le vrai, symétrique avec celui que nous connaissons, mais bien différent et dont l'ornementation, où nous ne reconnaîtrons rien de ce que nous attendions à voir, nous épouventerait comme fait avec les symboles odieux d'une hostilité insoupçonnée."[171]

Dies ist nur ein Beispiel für die Proustsche Methode, hinter dem künstlichen Bilde, das wir uns von lebendigen Wesen zurechtmachen, das Wirkliche herzustellen; diese Methode dringt ebenso tief, wenn nicht tiefer, in die ungebändigten „unzivilisierten" Kräfte des Lebens hinein, wie Conrads Novelle, ohne daß Proust mit Orientalentum oder gar Primitivität etwas zu tun hätte.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß Conrad zur primitiven Seele während seines Südseeaufenthaltes keine nahen Beziehungen angeknüpft hat; er drang in die besondere seelische Art des Wilden nicht tiefer hinein, als es ihm seine allerdings realistisch-scharfe oberflächliche Beobachtung erlaubt hat. Er begnügt sich damit, die negativen Züge der primitiven Seele festzuhalten — den Mangel an Wissen, an Bildung, an gewissen Hemmungen der westlichen Zivilisation; die Charaktergesetze, die sich in seinen primitiven Gestalten offenbaren, unterscheiden sich von denen der okzidentalen Seele nur in diesen Eigenschaften, nicht aber in ihrer tiefsten Struktur. Vom Gegensatz, ja von der Feindschaft zwischen westlicher und primitiver Seele hat er eine lebendige Erfahrung; die eigentliche, magisch-irrationale Welt der letzteren bleibt ihm verschlossen.

---

Wir wollen nunmehr unsere Aufmerksamkeit den Einzelgestalten primitiver Frauen widmen, die in Conrads Werken eine persönliche Rolle spielen. Die repräsentativste unter ihnen ist Aissa, die Verführerin und Zerstörerin (An Outcast of the Islands).

Aissas Liebe entsteht mit beinahe biblischer Einfachheit: „She felt that she was ready. She felt it with an unerring intuition of a primitive woman confronted by a simple impulse. Day after day, when they met and she stood a little way off — listening to his words, holding him with her look, the undefined terror of the new conquest became faint and blurred like the memory of a dream, and the certitude grew distinct, and convincing, and visible to her eyes like some material thing in full sunlight. It was a deep joy, a great pride, a tangible sweetness that seemed to leave the taste of honey on her lips."[172] Doch der Gegensatz des Blutes ist zu stark, als daß ihre Liebe zum weißen Manne zu harmonischem Glück führen konnte. Aissa selbst fühlt die Macht des Blutes ebenso stark in sich, wie Willems selbst. Sie rettet zwar den Mann vor dem wahnsinnigen Hasse des alten Vaters, doch sie kann den wesensfremden Mann auf die Dauer nicht an sich fesseln; ihre eigene Liebe schlägt in wilde Herrschgier um. Schließlich begreift sie, daß seine Liebe für sie nicht mehr zu neuem Leben erweckt werden kann, und

sie sitzt da in der alten Pose der Trauer, zusammengekauert, mit aufgelösten Haaren: „. . . in the abandoned posture of those who sit weeping by the dead, of those who watch and mourn over a corpse."[173]

Aissa ist kein realistisches Porträt, es ist nicht anzunehmen, daß Conrad einer romantischen Liebesheldin dieser Art auf den Südseeinseln begegnet wäre. Nichts an ihr verrät ethnographische Wahrheitstreue; selbst ihre äußere Erscheinung ist ins Heroisch-Großartige stilisiert. Ihre Leidenschaft hat elementare Wucht und elementare Gewalt, aber sie ist eher biblisch-orientalisch als außerzivilisatorisch, für uns kein urfremdes Wesen. Der Dichter hat sie verschwenderisch mit glühenden, heroischen und leidenschaftlichen Zügen ausgestattet. Diesem Naturwesen konnte sich ungehemmt erfüllen, was den Frauen unserer Gesellschaft zumeist verwehrt ist: die vernichtende, übergewaltige, alle Schranken wegspülende Liebe. „Natur" ist hier im Rousseauschen Sinne genommen: Aissa gehört nicht einer besonderen außereuropäischen Zivilisation an, die ebensowohl wie die unsrige, ihre Satzungen und ihre geistigen und religiösen Gehalte, eine von der unsrigen radikal abweichende innere und äußere Lebensform besitzt; sie ist einfach „unzivilisiert", was hier so viel wie ungehemmt bedeutet.

---

Viel näher der ethnographischen Wirklichkeit steht die rührende Figur der Jewel aus Lord Jim. Sie ist die wilde kleine Frau des Helden, der sie vor den Mißhandlungen eines grausamen Stiefvaters gerettet hatte. Das Mädchen ist dankbar, voll Hingabe, sie bewacht seinen Schlaf, warnt ihn vor Gefahren. Mit rührender Hilflosigkeit versucht sie ins innere Leben des Mannes einzudringen. Sie spricht englisch mit ihm mit kindlichem Eifer. Opferwille nimmt den Vordergrund ihrer Liebe ein: Als Jim in Gefahr schwebt, bittet sie ihn sogar, sie zu verlassen, um seinen Feinden zu entgehen. Ein seltsam pathetisches Idyll: „. . . There was nothing lighthearted in their romance: they came together under the shadow of life's disaster, like Knight and maiden meeting to exchange vows amongst haunted ruins."[174] Wir sahen oben, in welchem Gegensatz dieser düstere Stimmungston zur heiteren Abenteuerlust der Stevensonschen Erzählung „The Beach of Falesa" steht. Selbst im ungetrübten Liebesverhältnis Jims mit Jewel geistert das unverwischbare Phantom der Unversöhnlichkeit der Rassen. In das tiefe Geheimnis der Seele des weißen Mannes vermag das eingeborene Mädchen nicht einzudringen. Sie lebt einsam mit einem ungestilltem quälenden Zweifel im Herzen. Das heiße und zugleich

kindliche Frauentum dieses herben und reinen Wesens hat einen Zug höchster menschlicher Wirklichkeit.

---

Die malayische Sklavin Taminah (Almayer's Folly) hat eine episodische Rolle. Die Liebesleidenschaft steigert sich in ihr bis zu einer beinahe animalischen Besessenheit. Meisterhaft beschreibt Conrad, wie sie, nach außen unbewegt und verschlossen, im Innern den heftigsten Kampf der Gefühle zu bestehen hat: „Yet from her springy step, erect figure, and face veiled over by the everyday look of apathetic indifference, nobody could have guessed of the double load she carried under the visible burden of the tray piled up high with cakes manufactured by the thrifty hands of Bulangi's wives. In that supple figure straight as an arrow, so graceful and free in its walk, behind those soft eyes that spoke of nothing but of unconscious resignation, there slept all feelings and all passions, all hopes and all fears, the curse of life and the consolation of death. And she knew nothing of it all. She lived like the tall palms amongst whom she was passing now, seeking the light, desiring the sunshine, fearing the storm, unconscious of either".[175] Sie, die die ganze wahnsinnige Leere ihrer Liebeshoffnung einsehen muß, hat keinen Halt mehr im Leben, sie verzehrt sich in ihrem dumpfen Weh, unbewußt wie sie gelebt hat — „wie die Palmen, unter denen sie wandelt."

---

Ninas Mutter (Almayer's Folly, auch „An Outcast of the Island") gehört in die Reihe der zielbewußt aktiven Frauen. Als Primitive ist sie natürlich auf andere Weise aktiv, als die weißen Frauen Conrads. Sie ist Naturwesen und sie nimmt ihr Schicksal fatalistisch, mit der Ruhe der Wilden entgegen; erst mit den Jahren entwickelt sich in ihr jener Haß gegen den weißen Gatten, der zum bestimmenden Beweggrund ihrer Handlungen wird. So lebt sie in Almayer's Haushalt weiter, ein fremdes, wildes, verhaßtes Wesen: „... importing her green jacket, scant sarongs, shrill voice, and witch-like appearance, into his quiet life in the small bungalow".[176] Als schließlich ihre Rache vollendet ist, nachdem sie dem verhaßten Manne das Kind entwendet hat, das Kind, dem all seine schwärmerische Liebe, seine Zukunftsträume galten, dann huscht sie noch lautlos und gespensterhaft, eine Hexe, durch das Haus, um ihren Schatz, ihre Dollars, das Silber, das sie vom Schwiegersohn als Kaufgeld für die Braut empfangen hatte, auf die Flucht mit sich zu nehmen. Dieses Hangen am Geld ist keine „weiße" Eigenschaft in ihr,

sondern gehört zur stillen, zähen Selbstsucht der primitiven Rasse. Eine Rasseneigenschaft ist die lautlose Ergebenheit, mit der sie ihr verhaßtes Los erträgt — die Stille, in der sie jahrzehntelang Pläne der Rache, des vernichtenden Hasses brütet.

---

Nina Almayer (Almayer's Folly) steht zwischen zwei Rassen. Sie verkörpert Conrads Erfahrung, daß zwischen der weißen und der farbigen Rasse eine unübersteigbare Schranke des Blutes besteht. Der Vater will sie als eine Weiße erziehen. Er hängt am Kinde mit unaussprechlicher Zärtlichkeit. Sie soll eine große Dame werden, die reichste Erbin der Welt. Die weißen Männer sollen ihrer Schönheit huldigen. Er schickt sie nach Singapore auf die Schule der weißen Mädchen. Sie kehrt mit zerstörten Illusionen zurück. Die Weißen in Singapore haben ihr deutlich zu verstehen gegeben, daß sie keine Weiße ist. Doch sie kann nicht umhin, für ihren Vater tiefes Mitleid zu fühlen. Dieses Gefühl ist das einzige Band, das sie noch mit den weißen Menschen verknüpft. Ihr tiefster Mädchentraum, der Traum vom geliebten Helden, ist bereits nach der Vorstellungswelt des Muttervolkes gefärbt. Der junge malayische Krieger Dain Maroola erweckt diesen Traum zur Wirklichkeit: „. . . the embodiment of her fate, the creature of her dreams — reckless, ferocious, ready with flashing kriss for his enemies, and with passionate embrace for his beloved — the ideal Malay chief of her mother's tradition."[177]

Ihr Lebensschicksal ist innerlich entschieden: da Dain sie leidenschaftlich liebt, hat sie keinen inneren Kampf zu bestehen. Sie weiß nicht nur, daß sie Malayin ist, sondern, daß die Weißen ihre Feinde sind: „I hate the sight of your white faces" — bricht es aus ihr hervor — „I hate the sound of your gentle voices. That is the way you speak to women, dropping sweet words before any pretty face. I have heard your voices before. I hoped to live here" — fährt sie charakteristisch fort — „with out seeing any other face but this — she added in a gentler tone, touching lightly her father's cheek".[178]

Es war also die Liebe, die ihr inneres Problem, das Problem ihrer Zugehörigkeit entschieden hat. Sie hat zwischen den beiden Rassen, denen sie entsprang, gezögert; erst die Liebe zu Dain hat ihre Wahl bestimmt. So ist sie in jenem Augenblick, wo sie am Inselstrand mit ihrem Vater zum letzten Male spricht und ihn mit vernichteten Hoffnungen zurückläßt, wohl wissend, daß er sich von ihrem Verlust nie mehr erholen werde — in diesem Augenblick ist sie scheinbar keine Zwiespältige mehr, sondern ein ausgeglichenes harmonisches Wesen. Ihre Liebe zu Dain wird mit Betonung als die Lösung aller ihrer Probleme

hingestellt. Doch wir können in Wahrheit nicht wissen, wie Ninas Rückkehr zum primitiven Volk innerlich beschaffen war. Ist es möglich, eine Kulturstufe zu verlassen, wie man eine Stadt verläßt? Ist Ninas Absage an das Abendland wirkliche seelische Umwandlung, oder ist sie bloß Ressentiment, eine Folge früherer Erniedrigungen? Conrad ist es nicht um die Aufklärung der tiefsten Vorgänge in Ninas Seele zu tun. Er bleibt beim Endkontrast stehen: Vor den Liebenden die unendlich purpurglühende See, vor dem verlassenen Vater die einbrechende Leere und Finsternis der Seele. „Almayer's Folly" war Conrads erstes Buch. Hier war es ihm noch mehr um die fremde Farbenpracht der Inselwelt, um die großen allgemeinen Linien der Handlung zu tun, als um die Klarstellung feiner seelischer Vorgänge. Es stand ihm klar vor Augen, daß Nina nie zur Weißen werden konnte, und er bringt ihr diese Erkenntnis bei. Daß aber eine Entscheidung wie die Ninas keineswegs so problemlos, nach dem Rezept faltenlos idealer Liebeserfüllung vor sich gehen kann, wie er es gezeichnet, ist ohne weiteres klar. Hätte Conrad diesen Roman später, im Besitz seiner psychologischen Kunst, geschaffen, so würde er sich mit der skizzenhaften Lösung des Nina-Problems nicht begnügt haben.

## IV. KAPITEL.

### Conradsche Frauentypen.

Wir haben die Spannweite der Frauendarstellung Conrads zu durchmessen gesucht; die Gesichtspunkte, an denen wir uns orientierten, dienen auch zur Unterscheidung der Conradschen Frauentypen. Die beiden äußersten Möglichkeiten der Frau sind unbewußtes Triebleben und bewußtes Wirken. Bewußt nicht im Sinne des Willensmäßigen oder Abstrakt-Begrifflichen, doch mit hellem Wissen, Ziele erfassend. Die beiden Haupttypen der Conradschen Frauen sind die Unbewußte und die Bewußte. Auch der letztere Typ ist weiblich, sein Wirken ist von tiefen Quellen des Triebhaften her gespeist; er unterscheidet sich vom unbewußt instinktiven Typ vor allem dadurch, daß er dem äußeren Dasein offen zugewandt, für fremdes Wesen zugänglich, bewußter Selbstaufoperung und Anpassung fähig ist, während der instinktbetonte Typ selbst mitten in der aufopferndsten Hingabe nur sich selbst lebt und für fremdes Dasein kein Organ besitzt.

Die „bewußten" Frauen Conrads ordnen sich wieder in mehrere Gruppen, je nachdem ihre Lebensrichtung pflegend und erhaltend oder feindselig richtend, rächend, zerstörend ist. In die erstere Gruppe gehören diejenigen Frauen, die wohltätige

Liebe, Weisheit des Herzens ausstrahlen, oder die willig, um geliebten Wesen zu helfen, Opfer und Leiden (oft unerhörter Schwere) auf sich nehmen. Wie gesagt, nicht jede Art weiblicher Hingabe ist als solch bewußte Weiblichkeit zu werten; es gibt eine Grenze, wo bewußtes Opfern aufhört und die Selbstaufopferung Züge des Selbstzerstörungstriebes, annimmt. Diese Grenze ist bei Conrads Gestalten sehr schwer zu ziehen. Die letztere Gruppe „bewußter" Frauen, die zerstörende, feindselige, umfaßt die am meisten willensmäßig gerichteten, die fanatischen Frauen Conrads.

Den Eingang zum triebhaften Frauentyp Conrads bilden jene Gestalten, die in seinen Werken überhaupt nur die Rolle bloßen Daseins spielen. Diese Gruppe ist ziemlich zahlreich vertreten: sie paßt recht zur allgemeinen Idee Conrads vom Wesen der Frau. Geheimnisvoll schöne Frauen gehören hierher, deren Wesen eine dunkle Anziehungskraft ausströmt, die einfach dadurch wirken, daß sie sind. Den Höhepunkt der Gruppe bildet der eigentlich leidenschaftliche Typ. Wir haben bereits bemerkt, daß die vollgewaltige, hemmungslose Liebesleidenschaft bei den Europäerinnen Conrads nur in seltenen Fällen anzutreffen ist. Bei den Südseefrauen, dem eigentlichen Typ reiner Naturwesen, lebt sich die triebhafte Leidenschaftlichkeit natürlich mit elemetarrer Gewalt aus. In der zivilisierten Gesellschaftsordnung ist die Frau in die verschiedenartigsten Beziehungen hineingestellt, die ihr Dasein beeinflussen. Es ist ihr nicht die Möglichkeit gegeben, sich unmittelbar auszuleben, die Impulse ihrer tiefsten Natur ins Tun umzusetzen. Für die Schranken, die Gesellschaft, Moral und Familie der Frau in unendlich höherem Maße als dem Mann auferlegen, ist Conrad besonders empfänglich. Durch äußere Hindernisse wird aber die Frau nicht bloß in ihrem Tun gehemmt — sogar ihr Wesen verwandelt sich. Durch solche Wandlung entstehen jene eigenartigen Gestalten Conrads, deren Leben keinem eindeutigen Impuls gehorcht, sondern innerlich zwiespältig ist. Die inneren Konflikte der Frau sind verschiedener Art; in der Gruppe der Zwiespältigen nehmen diejenigen Frauen, deren entscheidender Konflikt ein Schwanken zwischen weißer und farbiger Rasse ist einen besonderen Platz ein.

Die ganze Mannigfaltigkeit der psychologischen Darstellungsmittel Conrads ordnet sich ungefähr in diese Typologie ein, die freilich kein mechanisch starres Aufteilungsprinzip ist. Typen sind eben nur Daseinsmöglichkeiten, die in jedem Einzelfalle durch den unerschöpflichen Reichtum des Menschlich-lebendigen erfüllt werden.

### a) **Zielbewußt aktive Frauen.**

*Mrs. Fyne, Sophia Antonowna, The Girl (The Informer), Freya, Erminie, The Governess (Chance).*

Diese Gruppe der Frauen Conrads ist eine der problematischsten. Zielbewußte Aktivität der Frau ist nach Conrads Auffassung ein Mangel, jedenfalls verträgt sie sich nicht mit der Idee reiner Weiblichkeit. Hieraus folgt, daß die zielbewußtaktiven Frauen keine echt weiblichen Wesen sind; sie sind entweder gefälschte Naturen, wie die Heldin der Novelle „The Informer" oder rücken ihr eigenes Leben durch bewußte Willensanspannung in eine falsche Bahn, wie die sonst weiblich anziehende „Freya of the Seven Isles". Die wichtigsten Mitglieder der Gruppe sind aber solche Frauen, bei denen die willensmäßige Zielrichtung zu einem absolut herrschenden Impuls geworden ist. Diese Frauen leben nur einem einzigen Willen, gehen sozusagen in diesem Willen auf. In ihrer Darstellung leistet Conrads Frauenpsychologie eine analytische Arbeit von großer Feinheit und Tiefe. Es zeigt sich nämlich, daß die tiefen, ausschlaggebenden Kräfte, von denen her die willensmäßige Anspannung dieses Frauentyps gespeist wird, letzten Endes trotz aller Verfälschung, weibliche Kräfte sind; weiblich ist vor allem die irrationale Absolutheit, mit der eine Erminie (Gaspar Ruiz) ihrem einzigen Racheziel nachstrebt. Diese Absolutheit erscheint in allen Gestalten dieses Typs als ein starrer Krampfzustand der Seele. Dadurch verrät sich das unentrinnbare Gesetz der Weiblichkeit, daß eine Konzentrierung des Willens, beim Manne durchaus natürlich und selbstverständlich, bei der Frau zu einer inneren Verfälschtheit, zur Erstarrung und Verzerrung führt. Solche Starrheit, Verzerrtheit kann bald als halb komische Manie, bald aber als ein unheimlich zerstörender Haß und Vergeltungstrieb erscheinen.

---

Mrs. Fyne gehört zu den harmlosen Gestalten des Typs. Sie ist keine haßerfüllte Natur, sie kann sogar hilfreich und gut sein. Wir hatten bereits Gelegenheit zu bemerken, daß ihrem Wesen das fruchtbare Halbdunkel des Echtweiblichen abgeht. Sie ist präzis, beinahe mechanisch. Kleidung und äußere Linie haben etwas Starres an sich: „Mrs. Fyne had ruddy out-of-doors complexion and wore blouses with a starched front like a man's shirt, a stand-up collar and a long necktie."[179] Sie ist verläßlich wie eine Maschine: „A something which was not coldness, nor yet indifference, but a sort of peculiar self-possession, gave her the appearance of a very trustworthy, very capable

and excellent governess; as if Fyne were widower and the children not her own, but entrusted to her calm, efficient, unemotional care. One expected her to address Fyne as Mister. When she called him John, it surprised one like a shocking familiarity."[180] Die methodische Selbstsicherheit der Mrs. Fyne ist jedoch zum guten Teil anerzogen, eine „zweite" Natur: „She had schooled herself into that sort of thing. Having seen two successive wives of the delicate poet (ihres Vaters) chivied and worried into their graves, she had adopted that cold, detached manner to meet her gifted father's outbreaks of selfish temper. It had now become a second nature."[181] So kommt es, daß Mrs. Fyne, ohne gefühllos oder auch nur selbstsüchtig zu sein, eine vollkommene Kälte und starre Entschlossenheit zur Schau trägt. Dabei fehlt aus ihrem Wesen die Romantik keineswegs: sie flieht aus dem elterlichen Hause, um Herrn Fyne heiraten zu können. Nichts an ihr verrät später diese Extravaganz des Gefühls. Es scheint, daß bei Mrs. Fyne selbst die Flucht mit dem Geliebten berechnete Methode war. „It was either great luck or great sagacity."[182] Sie war später eine musterhafte Gattin und tadellose Mutter. Ihre Töchter waren kerngesund, handfest, leidenschaftliche Fußgängerinnen alle drei, wie die Eltern: „. . . Three healthy, active, self-reliant children, all girls. They were all pedestrians too."[183] Nur eines ist in ihnen — natürlich — unentwickelt: das Gefühl: „. . . The Fyne children who were at the same time solemn and malicious, and nursed a secret contempt for all the world. No one could get on terms with those fresh and commonly young monsters! They just tolerated their parents and seemed to have a sort of mocking understanding among themselves against all outsiders, yet with no visible affection for each other."[184]

Ihre unterdrückte Kindheit im Hause des „delikaten Dichters" Carleon Anthony mag den Grund zu ihrer feministischen Theorie gelegt haben, die somit nichts anderes als verspätete Rache war. Ganz tief mag sie das Gefühl gehabt haben, daß ihr die wesentliche Beglückung des Vollweiblichen versagt bleiben mußte. Mrs. Fyne ist die unweiblichste der wichtigen Conradschen Frauengestalten, wie überhaupt das Ehepaar Fyne in allen seinen Lebensäußerungen seltsam automatisch, temperamentlos ist. Gehört nicht die Fußgängerleidenschaft wesentlich zum Charakterbild dieser Festlandmenschen? Die geborgene, festgefügte Festlandexistenz erscheint Conrad platt und ohne Tiefe. Die scharfen, geheimnislosen Kanten des Wesens der Mrs. Fyne sind wie der klargezeichnete Festlandhorizont, — ohne das tiefe Wunder, das verschwommene Halbdunkel, die seelenvolle Beweglichkeit des Meeres.

Ist Mrs. Fyne temperamentlos, so tritt uns bewußte Aktivität in anderen Frauengestalten mit fanatischem Temperament gepaart entgegen. Typisch ist vor allem Sophia Antonowna, die „woman revolutionist" aus „Under Western Eyes". Sophia Antonowna hat den Entwicklungsgang der russischen Anarchistinnen hinter sich, sie mußte in ihrer Kindheit die ganze Trostlosigkeit des sozialen Elends erfahren, und am Grabe ihres Vaters, der im Spital gestorben war, beschloß sie, ihr Leben der Revolution zu widmen. Sophia Antonowna ist eine selbständig handelnde Frau, fast männlich in ihrer äußeren Erscheinung: „A blouse of crimson silk made her noticeable at a distance. With that, she wore a short brown skirt with a leather belt. Her complexion was the colour of coffee and milk but very clear; her eyes black and glittering, her figure erect ... She greeted him with a manly handgrasp."[185]

Aber ihr politisches Wirken ist nicht kalte Vorsätzlichkeit, sondern entspringt echter Leidenschaft. Wir sehen deutlich, daß bewußte Aktivität bei der echten Frau doch nicht mit der temperamentlos künstlichen Mache einer Mrs. Fyne gleichbedeutend ist. Sophia Antonowna macht aus der revolutionären Politik einen glühenden Glauben, eine Religion: „The subservient life" — sagt sie. — „Life? No! Vegetation on a filthy heap of iniquity which the world is. Life, Razumov, not to be vile, must be a revolt — a pitiless protest — all the time."[186] Nichts steht ihr ferner, als die offizielle materialistische Doktrin ihrer Partei, „You are a materialist, aren't you?" — frägt Razumow. Sie antwortet: „Eh! My dear soul, I have outlived all that nonsense." „But you must remember the definition of Cabanis: ‚Man is a digestive tube'. I imagine now ..." „I spit on him".[187]

Sie ist eine starke Persönlichkeit. Glühend vor revolutionärem Eifer, ist sie doch beherrscht, abgeklärt, ruhig nach außen: „Razumow looked at her white hair. And this mark of so many uneasy years seemed nothing but a testimony of the invincible vigour of revolt. It threw out into an astonishing relief the unwrinkled face, the brilliant black glance, the upright, compact figure, the simple, brisk selfpossession of the mature personality — as though in her revolutionary pilgrimage she had discovered the secret not of everlasting youth, but of everlasting endurance".[188] Sie besitzt die weibliche Gabe der Intuition, stellt auch diese in den Dienst ihrer politischen Ziele. Sie weiß genau, daß die eigentliche Quelle ihrer Kraft Leidenschaft, und zwar echt weibliche Leidenschaft ist: „... The silliest woman can always be made of use. And why? Because we have passion, unappeasable passion".[189]

Neben der echten politischen Leidenschaft begegnen wir auch der unechten. Die „Lady Amateur" der Novelle „The Informer" ist ein ergreifendes Porträt dieser Art. Sie ist unecht. Sie hat sich in eine revolutionäre Pose hineingespielt, und wählt sorgfältig alle ihre Gesten, um sie ihrer Rolle anzupassen: „To more personal charm than mere youth could account for, she added the seductive appearance of enthusiasm, of independance, of courageous thought. I suppose she put on these appearances as she put on her picturesque dresses and for the same reason: to assert her individuality at any cost. You know, women would go to any length almost for such a purpose. She went to a great length. She had acquired all the appropriate gestures of revolutionary convictions; — the gestures of pity, of anger, of indignation against the antihumanitarian vices of the social class to which she belonged herself" — und sie bleibt auch wahrhaft Dame, sie kennt genau die Grenze, bis zu der sie in ihrem revolutionären Eifer gehen konnte: „Just enough, and no more. It would not have done to go too far in that direction — you understand".[190]

Selbst als sie in ihrer Liebe tief enttäuscht wird, ist ihr nächster Gedanke der, eine entsprechende Geste zu finden. „It's extraordinary how cold she looked. I suppose she could not think of an appropriate gesture. There can have been few precedents indeed for such a situation ... But the luckless wretch was about to give her the opportunity for a beautiful and correct gesture ... And then the appropriate gesture came. She snatched her skirt away from his polluting contact and averted her head with an upward tilt. It was magnificently done, this gesture of conventionally unstained honour of an unblemished high-minded amateur. Nothing could have been better."[191] Zermürbt von diesem „schrecklichen" Erlebnis, zieht sie sich in ein Kloster zurück. Aber selbst dieser Akt ist bloß eine neue Geste von ihr: „I can't tell where she will go next. What does it matter? Gestures! Mere gestures of her class ... and nothing else! ... That is why their kind is fated to perish."[192] Die Amateurlady ist — wie Mrs. Hervey aus „Return" — ein Beispiel für Conrads tiefe Abneigung gegen gesellschaftliche Konvention. Sie wäre eigentlich nicht antipathisch — sie hat sogar ausgesprochen gute Eigenschaften, nur ist ihr Wesen durch den Zwang der Konventionalität gefälscht: „I imagine that this charming, generous and independent creature had never known in her life a single genuine thought. I mean a single thought detached from small human vanities, or whose source was not in some conventional perception".[193] Sie gehört mit ihrem Verhängnis, immer die Geste an die Stelle der echten, von innen her bestimmten Bewegung zu setzen, zu den Unbegnadeten Conrads.

Freya (Freya of the Seven Isles) ist eine eigentümliche Persönlichkeit. Selbstsicher, stark, positiv, wie so manche Heldinnen Conrads, „a ship-child, a sea-girl if ever there was one", sie kennt genau ihre eigenen Gefühle und hat sie wohl in ihrer Gewalt: „She was not the sort of girl to take anything tragically. One could feel for her and sympathise with her difficultly, but she seemed equal to any situation. It was rather admiration she extorted by her competent serenity".[194] Sie ist stark genug, ihrem Vorsatz zu leben, obzwar nicht ohne inneren Kampf: „Overwrought! Overwrought by the approach of the decisive moment. After all, sincere, courageous and self-reliant as she was, she must have felt both the passion and the compunction of her resolve. The very strength of love which had carried her up to that point must have put her under a great moral strain, in which there might have been a little simple remorse too. For she was honest."[195] Von der Leidenschaft Jaspers angesteckt, ganz am Rande der Leidenschaft selber, beherrscht sie sich doch bis zum Äußersten. Er hält sie in seinen Armen: „She closed her eyes and smiled in the dark, abandoning herself in a delightful giddiness, for an instant, to his incircling arm. But before he could be tempted to tighten his grasp, she was out of it, a foot away from him, and in full possession of herself. That was a steady Freya". Und sie besteht auf ihrer Selbstherrlichkeit: „No one could carry me off. Not even you. I am not the sort of girl that gets carried off ... isn't it enough for you to know that you have — that you have carried me away? ... I've promised you — I've said that I would come — and I shall come of my own free will".[196]

Erst das Ende, als Freya an ihrer Liebe untergeht, deckt die tiefen Reserven glühender Leidenschaftlichkeit auf, die sich hinter ihrer selbstsicheren Attitüde verbergen. Für unsere Auffassung dieser seltsamen Frauengestalt ist aber nicht dieses Ende allein ausschlaggebend, sondern eher die Worte Jaspers: „If I had been a man I would have carried her off, but she made a child, a happy child of me."[197] Diese Überlegenheit ist charakteristisch. Fast immer ist bei Conrad die Frau die überlegene Partei in der Liebe. Sie ist in der Liebe gleichsam „zu Hause", während der Mann in der Leidenschaft von peinigenden Rätseln umgeben ist. Daher ist Freyas Selbstsicherheit ebenso natürlich, wie Jaspers fieberhafte Hast.

---

Auch Erminie (Gaspar Ruiz) ist überlegen und leidenschaftlich, aber auf ganz andere Art. Ihre Leidenschaft gilt nicht dem Manne, sie macht aus ihm das Werkzeug ihres unbändigen Hasses gegen die Republikaner. Rahmen der Hand-

lung ist der Befreiungskrieg der südamerikanischen Kolonien gegen die Spanier.

Den mitkämpfenden Indianern erscheint die blasse kriegerische Frau als ein höheres Wesen: „For these Indians struck by her aspect, the deathly pallor of her face, which no exposure to the weather seemed to affect, and her calm indifference under fire, looked upon her as a supernatural being, or at least a witch".[198] Ruiz, der Held, geht ganz auf in seiner leidenschaftlichen Liebe für dieses seltsame Wesen. Er trinkt ihre Worte in unbeschreiblich exaltierter Hingabe: „... Whenever she spoke he would fix his eyes upon her in a kind of expectant breathless attention, and seemingly forget the existence of the world and his own existence."[199] Er ist hilflos in seiner Leidenschaft: Er fühlt irgendwie, daß seine ganze Liebe nicht genügt, um die unendliche Ferne zwischen sich selbst und der Frau, die ganz ihrem kaltglühenden Haß lebt, zu überwinden.

Erminies Tragik ist die Ausschließlichkeit, mit der sie in ihrem Haß aufgeht. Sie ist eine Leidenschaftliche des Willens — das entspannende, auflösende Erlebnis beseligender Liebe ist ihr versagt. Sie, die stolze Aristokratin, konnte doch den Bauernsohn Ruiz nur zum Gefährten wählen, um ihn als ihre Waffe zu benützen. Sie mißbraucht seine Liebe. Ihr letztes Bekenntnis, ihn allein geliebt zu haben, ist auch nicht echt, kann nicht echt sein: den Mann Ruiz sah sie nicht, er existierte für sie nicht einmal. Für Liebe war in der Seele dieser Hassenden kein Platz.

---

Zu den Lieblosen gehört auch die gräßlichste weibliche Schöpfung Conrads: die Gouvernante Flora de Barrals (Chance). Diese Frau ist dämonisch in ihrer verheerenden Gewalt. Sie ist von der leidenschaftlichen Sehnsucht nach einem eigenen, persönlichen Glück besessen. Sie kennt keine moralischen Skrupeln, um zu diesem Glück zu gelangen. Sie, die Alternde, hat einen jugendlichen Liebhaber niedrigster Sorte, und entschließt sich, um ihn an sich zu fesseln, zu einem unheimlichen Trick: Sie gibt dem jungen Manne Chancen, der unerfahrenen Flora den Hof zu machen; das Mädchen erblickt im eleganten Jüngling natürlich ein höheres Wesen. Sie ahnt nicht, Gegenstand eines verworfenen Handels zu sein. Die Gouvernante betreibt zielbewußt ihren Plan: „She had seen her youth vanish, her freshness disappear, her hopes die, and now she felt her flaming middle-age slipping away from her. No wonder that with her admirably dressed, abundant hair, thickly sprinkled with white threads and adding to her elegant aspect the piquant distinction of a powered coiffure — no wonder, I say, that she clung desperately to her last infatuation for that

graceless young scamp ... She hoped to keep him with that enormous bribe."[200]

Vielleicht ist die Schreckliche des kalten Seelenmordes nicht einmal bewußt, den sie an Flora begeht; als der Zwang ihrer bezahlten Lage von ihr weicht, bricht ihre Natur unwiderstehlich durch: „No! I will say the years, the passionate, bitter years of restraint, the iron, admirably mannered restraint at every moment, in a neverfailing perfect correctness of speech, glances, movements, smiles, gestures, establishing for her a high reputation, an impressive record of success in her sphere. It had been like living half strangled for years."[201] (vgl. L. Villard.)[202]

Diese Erfahrung genügt, um die Seele des jungen Mädchens fast unwiederbringlich zu verdunkeln. Sie sieht die Erzieherin in Erinnerung vor sich, mit gespenstisch schreckhaften Zügen: „I had had time to get terrified. She had pushed her face so near mine and her teeth looked as though she wanted to bite me. Her eyes seemed to have become quite dry, hard and small, in a lot of horrible wrinkles. I was too afraid of her to shudder, too afraid of her to put my fingers to my ears".[203]

Kein menschlich sympathischer Zug erhellt die Finsternis dieser öden Seele. Sie ist ungewöhnlich, sogar übergewöhnlich, aber nur, um nicht bloß abstoßend, sondern geradezu schauderhaft zu wirken. Selbst die weiblichen Züge ihres Wesens sind gänzlich verdorben. Die realistische Kunst Conrads gehört dazu, dies Exemplar von überdimensionierter Bosheit und Grausamkeit glaubhaft, ja unheimlich lebendig zu gestalten.

---

### b) **Selbstlose Frauen.**

*Tecla, Adèle (Suspense), Lena, Nathalie Haldin, Amy Foster, Bessie Carvil, Winnie Verloc, Mrs. Gould.*

Echte Weiblichkeit kann — nach Conrads Auffassung — höhere Gipfel der Selbstlosigkeit erklimmen und sich tiefer in die Verworfenheit stürzen als die männliche Natur. Es gibt Frauen, denen freiwilliger Dienst und Opfer ebenso natürlich zur Erfüllung wird, wie anderen, unbegnadeten Naturen die Rache und Zerstörung. Es handelt sich in dieser „selbstlosen" Gruppe um Frauen, die ihr Wesen aus Liebe unterordnen oder zum Opfer bringen. Sie sind menschlich verschiedenartig, ebenso wie es auch unter den einzelnen Frauen der „aktiven" Gruppe die denkbar größten Unterschiede gibt. Während aber die Aktivität der Frau noch nichts darüber besagt, ob sie gut oder

böse im moralischen Sinne ist (Aktivität kann sich in beiden Richtungen auswirken), ist Selbstlosigkeit und Dienst am fremden Wesen an sich schon ein moralisches Positivum. Wenn nicht alle „selbstlosen" Frauen Conrads glänzende oder auch bedeutende Naturen sind, so besitzen sie doch alle einen Schimmer schwesterliche oder mütterlicher Güte, der ihr Wesen von innen erleuchtet.

---

Tecla (Under Western Eyes) stellt den Höchstgrad weiblicher Leidensfähigkeit dar. Seit ihrer trostlosen Kindheit ist sie dran gewöhnt, sich für fremde Zwecke fast wahllos benützen zu lassen: „I am quite willing to be the blind instrument of higher ends",[204] sagt sie.Sie hüllt sich in tiefe Bitterkeit: „I have been starving for, I won't say, kindness, but just for a little civility, for I don't know how long".[205] Sie ist derart Objekt, daß man nicht einmal ihren Namen kennt: „Is it strange? No one ist told my name. No one cares. No one talks to me, no one writes to me. My parents don't even know if I am alive. I have no use for a name, and I have almost forgotten it myself".[206] Sie beantwortet die geringste Regung von Freundschaft oder auch nur Menschlichkeit mit grenzenloser Hingabe.

Sie ist, wie man von ihr sagt, „Samariterin" von Beruf. „While there are travellers ready to fall by the way, our Tecla never will be idle".[207] Dem persönlichen Dienst an einem Schwachen unterordnet sie sich mit williger Seele. Diese Art Hingabe entspringt nicht innerer Stärke. Tecla, „strange soul", kennt die Hingabe an ein objektives Ziel nicht. Sie wurde derart mißbraucht und eingeschüchtert, daß sie nur mehr eine Form der Tat kennt, — die volle Selbstauslöschung einem fremden Wesen gegenüber. Ihre Selbstlosigkeit verliert dadurch jeden höheren Sinn.

---

Systematische Selbstaufopferung ist auch der Lebensinhalt der Heldin des fragmentarisch gebliebenen Romans „Suspense". Adèle, Gräfin von Montevesso, hat sich, fast ein Kind noch, dem Wohl ihrer Familie zum Opfer gebracht. Adèle ist im Gegensatz zu Tecla, eine innerlich starke Natur. Sie ringt sich zu einer überlegenen Heiterkeit der Seele durch. Keine Regung von Leid oder Auflehnung läßt sie nach außen durchblicken: „I learned early to suppress every expression of feeling ... For my part I go through life without raising any objections to anything. One has to preserve one's dignity in some way".[208] Doch ihre Überlegenheit ist nicht bloßer Stolz der Aristokratin. Sie hat tiefe Reserven siegreicher, überlegener Harmonie. Wie sich diese feine und starke Frauengestalt im weiteren, ungeschrieben ge-

bliebenen Teil des Romans entwickelt hätte, können wir nicht einmal ahnen. Mrs. Conrad schreibt, ihr Gatte hätte ihr einst gesagt, mehrere Entwicklungsmöglichkeiten im Auge gehabt zu haben: „He told me once that he had quite half a dozen different ways to bring it to an end".[209]

---

Die Musikantin Lena (Victory) opfert ihr Leben für den Mann, dem sie ihre moralische Existenz verdankt. In diesem Punkte der Tecla des Romans „Under Western Eyes" ähnlich, hat auch sie in der Welt keinen, der ihr mit menschlichem Mitgefühl begeget. Sie zieht als Musikantin von Hafen zu Hafen und lernt die ganze Misere ihres Standes kennen. Der erste Mensch, der gut und menschlich zu ihr ist — Heyst — erweckt in ihr Dankbarkeit, Anhänglichkeit, Liebe. Ihre ganze Existenz ist sein Werk; sogar ihr Name Lena ist seine Erfindung. Sie leidet unter dem Gedanken, daß Heyst sie aus Mitleid zu sich genommen hat, ohne sie um ihretwillen zu lieben: „It's you who have been good and helpful and tender to me. Perhaps you love me for that — just for that... But sometimes it seems to me that you can never love me for myself, only for myself, as people do love each other when it is to be for ever".[210] Heyst dringt nur langsam zum Verständnis dieser großen Liebe durch.

Lena ist Naturwesen, aber nicht so weit, um sich nicht bewußt zum Opfer bringen zu können. Ihr Wesen hat zwei Seiten: Hilflosigkeit und Kühnheit. Ihr Gesichtsausdruck verrät ihren Charakter: „There was in it something indefinably audacious and infinitely miserable — because the temperament and the existence of that girl were reflected in it".[211] Vollweib und doch reines Kind, verirrt sie sich in eine grausame Welt, die ihr zartes Wesen erdrückt.

---

Ein helles, von echter Liebe durchglühtes und starkes Wesen ist das russische Mädchen Nathalie Haldin (Under Western Eyes), eines der poetischsten Geschöpfe Conrads. Sie gehört auch zu den starken Naturen, sie ist beherrscht und entschlossen, aber von frauenhafter Weichheit: „She directed upon me her grey eyes shaded by black eyelashes, and I became aware... how attractive physically her personality could be to a man capable of appreciating in a woman something else than the mere grace of femininity. Her glance was as direct and trustful as that of a young man yet unspoiled by the world's wise lessons. And it was intrepid, but in this intrepidity there was nothing aggressive".[212] Ihre Selbstbeherrschung birgt tiefe

Erregbarkeit: „I admired her for this wonderful command over herself even while I was a little frightened of it. It was a stillness of a great tension."[213] Ihr edles und freies Wesen ist von jeder verzerrten Leidenschaftlichkeit unberührt. Sie lebt im täglichen Umgang mit Anarchisten, aber aus dieser politischen Schule leitet sie für ihre eigene Person die harmonisch-unfanatische Lehre gewaltloser Menschheitsbeglückung ab.

---

Amy Foster gehört zu denjenigen Frauengestalten Conrads, deren lebendiges Urbild genau bekannt ist.[214] Sie ist Hausmagd bei einer bürgerlichen Familie; eine dumpfe, sanfte, mitleidvolle Seele. „She had never been heard to express a dislike for a single human being; and she was tender to every living creature."[215] Aus Mitleid wendet sie sich dem schiffbrüchigen polnischen Auswanderer Janko zu, den die Dorfbewohner für einen Wahnsinnigen oder Verbrecher halten. Aus Mitleid wird Liebe. Amy heiratet den Ankömmling. Ihre Geschichte zeigt, daß die Fremdheit der Rassen, der Glaubens- und Denkweise durch die schlichte Liebe der Einfältigen nicht überbrückt werden kann. Conrad selbst bemerkt in einem Briefe an A. H. D. Davray über diese Novelle: „Idée: Différence essentielle des races".[216] Die Bräuche, Auffassungen, Gebete des Mannes befremden sie.

Die ganze Fremdheit seines Wesens wird ihr kund, als er im Fieber Worte (und Flüche) seiner Muttersprache ihr zuruft. Vielleicht können wir auch in diesem Zug eine persönliche Reminiszenz erblicken.[217]

Amy kehrt nach dem Tode ihres Mannes die ganze Liebesfähigkeit ihres armen einfältigen Herzens ihrem Sohne zu, den sie nach dem Namen des fremden Vaters Jonny nennt.

---

„To-morrow" ist eine der unerquicklichsten Geschichten Conrads; ihre weibliche Hauptfigur, Bessie Carvil, ist eine Geopferte, deren Opfer durch keinen Zug erlösender Liebe erhellt wird. Sie lebt allein mit dem erblindeten Vater, der sie mit seinen reizbaren Launen quält — im Nachbarhaus wohnt Kapitän Hagberd, ein Wahnsinniger, der sie als seine Schwiegertochter erwählt hat. Sein Sohn werde „morgen" wiederkehren und sie, Bessie, heiraten. Dies ist seine fixe Idee. Eines Tages kommt der Erwartete wirklich, doch die arme Bessie ist nicht imstande, den Wanderlustigen, den wieder die Ferne lockt, zu fesseln. Er geht — und sie bleibt allein mit dem grausamen Blinden und dem Verrückten, der sie Schwiegertochter heißt und sie auf das

Phantom der morgigen Heirat vertröstet. Sie sieht alle Wege der Rettung versperrt: keine Hoffnung. Das Heulen des Windes, das wilde Rauschen der Brandung untermalen mit ihrem unheimlichen Naturlaut diese trostlose Geschichte. Der Mann kann sich aus der Öde dieses tragischen Winkels reißen; die Frau, ein passiv leidendes Wesen, bleibt gefesselt, ohne Aussicht auf Befreiung.

---

Auch die Geschichte Winnie Verlocs (The Secret Agent) ist grausam und unerquicklich. Winnies ganzes Leben kennt nur ein einziges Ziel: den schwachsinnigen Bruder Stevie vor aller Welt zu beschützen und zu betreuen. Alle seelische Energie dieses seltsam starren Wesens, die ganze Mütterlichkeit, deren sie fähig ist, konzentriert sich auf den Knaben. Sie hat keine eigene Existenz, keine persönlichen Ziele. Sie heiratet den Polizeiagenten Verloc, ohne recht zu wissen, wer er ist: Sie heiratet ihn, weil er sie liebt, weil sie hofft, durch diese Heirat ihren Bruder versorgen zu können. „The protection she had extended over her brother had been in its origin of a fierce and indignant complexion. She had to love him with a militant love. She had battled for him — even against herself. His loss had the bitterness of defeat with the anguish of a baffled passion. It was not an ordinary stroke of death."[218]

Ihre verkrampfte Seele leidet unerträglich unter dem Gedanken, den Bruder durch die Ränke ihres Mannes verloren zu haben. Die eine, beherrschende Leidenschaft, die Liebe für den kranken Bruder, wird in ihr jetzt zum flammenden Haß gegen den Mann, der Stevie in den Tod trieb. Die Beschreibung der inneren Vorgänge in Winnies Seele vom Augenblick an, als sie den Tod ihres Bruders erfährt, ist die meisterhafteste psychologische Analyse, die Conrad je geschaffen. Mit monomanischer Einförmigkeit hämmert in ihrem Hirn der Gedanke, ihr Mann sei der Mörder des Kindes ... und ihr Leben ist leer, nachdem das Kind gestorben ist. Und sie ist frei. Frei gegen die Welt — und Sklave des einen tyrannischen Gedankens: er hat das Kind getötet. Beinahe automatisch richtet sie den Mann. Erst der Anblick des niedertröpfelnden Blutes bringt sie zur Besinnung. Jetzt beginnt eine neue Gedankenreihe ihren blinden Kreislauf in ihrem Hirn: Blut — Mord — Sühne — Galgen — die Brücke — das Wasser ... Ihre Flucht endet im Wassergrab.

Was lebt im Grunde dieser seltsamen Frauenseele? Starr und lichtlos verfällt sie ganz dem Banne verirrter, verkrampfter Mutterschaft. Die tyrannische Liebe für den mißhandelten, von seiner eigenen Familie verfolgten Jungen macht die Grundspannung ihres Wesens aus: Eine Spannung, die von keinem Gefühl,

keinem Mitgefühl für andere menschliche Wesen aufgelöst wird. Mit bewundernswerter Folgerichtigkeit wird der Weg dieser beraubten Seele vom betäubenden Verlust zum tyrannischen Impuls der Rache und zum schließlichen Zusammenbruch gezeichnet. Winnie Verloc ist vielleicht die tiefste Seelenstudie Joseph Conrads. Sie zeigt mit ganzer Wucht die Schicksalsidee des Dichters: das Walten der unentrinnbaren innern Mächte der menschlichen Seele.

---

Noch abwegiger als die verkrampfte Mütterlichkeit Winnies ist das Muttergefühl der Susan Bacadou aus der düsteren Meisternovelle „The Idiots". Auch diese Geschichte hat einen autobiographischen Ursprung. Mrs. Conrad schreibt in ihrem bereits zitierten Buch, der Dichter habe die französische Familie mit den schwachsinnigen Kindern während der Hochzeitsreise auf Ile Grande kennen gelernt. Die Novelle geht auf eine Bemerkung Prijeans zurück, der die Aufmerksamkeit des Conradschen Ehepaares auf die Idioten gelenkt hat: „Four — hein, And all in the same family. That's a little too much. And the priests say, it's God's will".[219] Später erfahren wir von Mrs. Conrad, in der Idiotenfamilie von Ile Grande habe es in Wahrheit sieben Kinder gegeben, alle schwachsinnig: „In all there were seven of these creatures: two girls and five boys. I once pointed out to Conrad that there were two more (in Wahrheit enthält die Conradsche Novelle bloß vier Idiotenkinder, so daß diese und die folgende Zahlenangabe Jessie Conrads richtiggestellt werden müssen) than he had said in his history. His curt answer that five were enough in all conscience silenced me effectually".[220]

Der Dichter umreißt mit scharfen Zügen den psychologischen Hintergrund. Die beschränkte, erblich belastete Bäuerin, Mutter von Idiotenkindern, wird zur Mörderin. Sich von Gott und allen irdischen und himmlischen Mächten verlassen fühlend, ersticht sie den Mann, den Lästerer, der Gottes Zorn auf sie geladen — tötet ihn, um nicht noch mehr der schrecklichen Wesen, die sie ihre Kinder nennen muß, in die Welt setzen zu müssen: „There's no mercy in heaven — no justice. No! . . . I did not know. Do you think I had no heart? Do you think I have never heard people jeering at me, pitying me, wondering at me? The mother of the idiots — that was my nickname! And my children never would know me, never speak to me. They would know nothing, neither men — nor God. Haven't I prayed! . . . But the mother of God herself would not hear me. I took care of myself. Do you think I would defy the anger of God and have my house full of those things that are worse than animals who know the hand that feeds them? Wo blasphemed

in the night at the very church door? Was it I? ... I only wept and cried for mercy ... And he would come. I begged him and Heaven for mercy ... No! Then we shall see ... He came this evening. I thought to myself: ‚Ah! again!' ... I must — must I? ... Then take! ... And I struck him in the throat above the breast-bone".[221] Und sie flieht, vor sich selbst und vor ihrer Tat, vor der ganzen Unbegreiflichkeit dieser gräßlichen Welt, vor den verfolgenden Stimmen, vor der Schreckgestalt des Toten, der ihr nachsetzt — und endet, wie Winnie, in den Fluten des Meeres. Mit Winnie Verloc hat sie noch etwas gemein: Das Muttergefühl für ihre schwachsinnigen Kinder. Aber bei Winnie ist es echte, aufopfernde Liebe; bei Susan nur das ratlose, mißhandelte Gefühl eines halbanimalischen Wesens. Sie steht am äußersten Rande der „selbstlosen" Frauengestalten Conrads; sie opfert sich aus dunkler Revolte gegen eine menschliche und göttliche Ordnung, die sie nicht versteht. Von Selbstlosigkeit im eigentlichen Sinne kann bei Susan keine Rede sein, aber typologisch trägt sie doch den Winnie-Zug verirrter, tragischer Mutterschaft.

---

Aus der Menschenfülle des breitströmenden Romans „Nostromo" tritt uns die Gestalt der „englischen Senora" Mrs. Gould als Verkörperung reiner Frauengüte entgegen. Sie wird in ihrer strahlenden Milde zum Mittelpunkt der südamerikanischen Kolonialstadt Sulaco, wo sie auf alle Schichten, fast alle Individuen einer bunt zusammengewürfelten Einwohnerschaft, diesen abenteuerlustigen und verwegenen Menschenschlag einen wohltätigen und humanen Einfluß ausübt. Inmitten der blutigen Wirren einer Kolonialrevolution, die auch ihre persönliche Existenz gefährden, spendet sie den Armen und Kranken Trost und Hilfe. Die Leute von Sulaco nennen sie „engelsgleich"; ihre nimmermüde Tätigkeit bringt ihr den Zunamen „the never-tired Lady" ein. Keiner, der in ihrer Umgebung lebt, kann sich dem Zauber ihres gütigen Wesens entziehen. Sie wirkt schon durch ihre Erscheinung wie ein fast überirdisches Wesen: „Mrs. Gould, with her little head and shining coils of hair, sitting in a cloud of muslin and lace before a slender mahogany table, resembled a fairy posed lightly before dainty philtres dispensed out of vessels of silver and porcelain".[222] Ihr Lächeln ist auf eine innig-subtile Art unwiderstehlich: „... Mrs Gould turned her face full towards him with a silent inquiry of slightly widened eyes and the merest ghost of a smile, an habitual movement with her, which was very fascinating to men by something subtly devoted, finely self-forgetful in its lively readiness of attention".[223]

Sie ist kein bloßes Gefühlswesen: sie hat Erfahrung und Wissen, die ihrem Wesen seine eigene Tiefe verleihen. Schon als junges Mädchen wirkt sie trotz ihrer Zartheit als erfahrene Frau: „That slight girl, with her little feet, little hands, little face, attractively overweighted by great coils of hair, with a rather large mouth, whose mere parting seemed to breathe upon you the fragrance and frankness of generosity, had the fastidious soul of an experienced woman".[224] Mitten in das harte Ringen der Männer um Macht und Geld hineingestellt, hat sie keinen Sinn für diesen Kampf; sie hat geistige Interessen, sie malt Bilder: „Mrs Gould, an orphan from early childhood and without fortune, brought up in atmosphere of intellectual interest, had never considered the aspects of great wealth. They were too remote and she had not learned that they were desirable. On the other hand, she had not known anything of absolute want".[225] Obwohl eine harmonische und ausgeglichene Seele, ist Mrs. Gould dennoch nicht glücklich. Ihre tätige Güte ist zum Teil Flucht vor einer inneren Not, dem großen Schmerz ihres Lebens. Sie fühlt sich verlassen. Ihr Mann, der sie innig liebt, entfernt sich von ihr mit den Jahren immer mehr. Er lebt ganz für das fluchbeladene Stück Vermögen, die Silbermine San Thomé. Sie fühlt sich allein und ihre Existenz ist trotz der vielen hilfreichen Werke leer: „. . . . she resembled a good fairy, weary with a long career of well-doing, touched by the withering suspicion of the uselessmess of her labours, the powerlessness of her magic".[226]

Und so sagt diese Vielgeliebte, deren Leben den Außenstehenden als vollkommene Harmonie erscheint, als letzte Summe eines tief unglücklichen Lebens die Worte: „I have been loved too"[227] — auch sie sei früher einmal geliebt worden.

### c) **Geheimnisvoll anziehende Frauen.**

Selbst als bewußt handelndes Wesen kann sich die Frau bei Conrad von den naturhaften Tiefen ihres Seins nicht lossagen. Alle Arten des Tuns sind bei ihr eigentlich Ableitungen (in gewissen Fällen Verfälschungen) triebhafter Impulse, die jenseits der aktiven Sphäre liegen. Solche Frauen, deren Triebhaftigkeit ohne Umleitung durch die Sphäre der Tat, gleichsam rein in Erscheinung tritt, wirken durch ihr bloßes Dasein. Und doch sind sie nicht rein passiv — sie harren nicht männlicher Aktivität, um zum Eigenleben erweckt zu werden; ihrem bloßen Dasein entströmt das geheimnisvolle Fluidum weiblicher Anziehungskraft. Solche Frauen treffen wir oft, namentlich in kürzeren Novellen Conrads. Einige seiner skizzenhaften Erzählun-

gen sind nichts als eine Illustration zur Idee der Schicksalsmacht untätiger, in sich selbst ruhender Weiblichkeit.

In der Novelle „The Warrior's Soul" begegnet uns eine Frau, die diese Idee reiner Weiblichkeit in sich verkörpert. Conrad verzichtet selbst darauf — gegen seine realistische Gewohnheit — sie äußerlich zu beschreiben. Sie wirkt als bloßes faszinierendes Sein: „His love soared above mere physical impressions. He never described her to me in set terms; but he was ready to swear that in her presence everybody's thoughts and feelings were bound to circle round her. She was that sort of woman. Most wonderful conversations on all sorts of subjects went on in her salon; but through them all flowed unheard like a mysterious strain of music the assertion, the power, the tyranny of sheer beauty".[228] Ihre Geschichte ist unwesentlich; wichtig ist aber der Eindruck unheilbringender, tragischer Schönheit, die ihrem Wesen — wie dem vieler ähnlicher Geschöpfe Conrads — entströmt: „She was the very joy and shudder of felicity and she brought only sadness and torment to the hearts of men"[229] — heißt es von ihr, übrigens in ganz Wildeschem Stil.

Äußerst gering und ganz passiv ist die Rolle der Frau in der autobiographisch gefärbten Novelle „Prince Roman". In stiller Grazie stirbt die junge Frau des Prinzen dahin — in seinem späteren Leben ist ihr Bild immer anwesend als die trauervolle Erinnerung flüchtigen Glücks.

Die hübsche Maggie der seltsamen Erzählung „The Brute" ist eine episodische Erscheinung. Eigentliche Heldin der Novelle ist das böse Schiff, das auf jeder Fahrt ein menschliches Leben oder mehrere als Opfer begehrt. Schließlich tötet das mörderische Schiff Maggie selbst, über die wir kaum mehr wissen, als daß sie schön, launig und lebendig ist, und daß der erste Offizier Charly sterblich in sie verliebt ist und sie heiraten möchte. Ein leicht schwebendes Wesen, so untragisch wie nur möglich. Selbst ihr schreckliches Ende (der Anker reißt sie vom Deck in die Tiefe mit) erweckt Bedauern und Mitleid, aber kein Gefühl von Tragik.

Die Heldin der Novelle „Falk", Hermanns Nichte, ist uns bereits als Symbol jugendlicher Lebensfülle bekannt. Sie ist prächtige, unbewußte Natur. „She was too generously alive; but she could have stood for an allegoric statue of the earth. I don't mean the wornout earth of our possession, but a young Earth, a virginal planet undisturbed by the vision of a future teeming with the monstrous forms of life and death, clamorous with the cruel battles of hunger and thought."[230] Ihre bloße Existenz beherrscht das ganze Geschehen; ihre unbewußte Weiblichkeit zieht den Kraftmenschen Falk in ihren Bann. Wie R. Curle

richtig bemerkt, ist sie das Weib schlechthin, ebenso wie Falk der Mann schlechthin ist: „She is as much the typical female as Falk is the typical male.“[231] Der Zauber ihrer Triebhaftigkeit ist unwiderstehlich: „In her grey frock, palpitating with life, generous of form, olympian and simple, she was indeed the siren to fascinate that dark navigator, this ruthless lover of the five senses.“[232] Die Tiefe ihrer Seele wird vom Grauen, das ihre Umgebung über Falk empfindet (der Mann hatte einmal Menschenfleisch gegessen) nicht berührt. Ihr knospendes Wesen drängt mit pflanzenhafter Unbezwingbarkeit der Erfüllung entgegen.

Exotischer Schimmer umgibt die geheimnisvolle Anziehungskraft der Frau in zwei Südseenovellen: in „Karain“ und „The Lagoon“. In der ersteren findet die Conradsche Idee verhängnisvoll zerstörerischer Schönheit ihren vollkommensten Ausdruck. Die Frau, deren verhängnisvolle Schönheit zum Fluche des Mannes wird, tritt uns in dieser Novelle leibhaftig kaum entgegen. Wir erleben nur ihr Bild in der Seele des Mannes, dessen Leben sie ahnungslos zerstört.

In „The Lagoon“ hören wir die Geschichte einer Sterbenden. Atmas hatte sie aus dem Haushalte des Rajahs entführt. Die Flucht gelang mit Hilfe seines Bruders, der sich für die Liebenden geopfert hat. Dann lebten die beiden in einem paradiesischen Winkel der Inselwelt, bis die Frau einem tückischen Fieber zum Opfer fiel. Das ganze ist kaum mehr als ein heroisch-idyllisches Stimmungsbild, mit den glühenden Farben südlicher Natur und südlicher Leidenschaftlichkeit gemalt.

### d) **Leidenschaftliche Frauen.**

*Arlette, Alice Jacobus, Rita, Linda, Giselle.*

Kennen Conrads Frauen die echte Leidenschaftlichkeit? Eine ganze Reihe von seinen Heldinnen zeigt, wie wir gesehen haben, leidenschaftliche Selbstbehauptung oder leidenschaftliche Selbstverleugnung; es ist nun die Frage, ob er auch solche weibliche Figuren zeichnet, für die die Leidenschaft an und für sich — die leidenschaftliche Liebe für den auserwählten Mann — bestimmend ist. Conrad glaubt an die leidenschaftliche Natur der Frau, aber nur selten zeichnet er eine Frauengestalt, in der sich Leidenschaftlichkeit im erotischen Sinne ohne Ableitung, ohne Umkehr in ihrer elementaren Gradlinigkeit durchsetzt. Die meisten seiner Frauen sind (die meisten der bisher von uns behandelten) problematische Naturen. Nur wenige seiner Bücher zeigen die Frau als Liebesheldin. Es ist weiter auffallend, daß selbst diese wenigen Heldinnen zum bedeutenden Teil einer pri-

mitiven Rasse angehören. In Conrads Wirklichkeit hat sich die Frau so weit von der Natur entfernt, daß die ganze gewaltige Eindeutigkeit der Naturimpulse in erster Reihe bloß bei der Primitiven anzutreffen ist.

Die primitiven Liebesheldinnen Conrads behandelten wir in einem besonderen Abschnitt. Wir haben oben bemerkt, daß die elementare heroische Kraft der Leidenschaft, die sich z. B. in Aissa äußert, weniger der ethnographischen Wirklichkeit, als vielmehr dem Conradschen Begriff hemmungslos sich durchsetzender Triebhaftigkeit entspricht. Es ist auffallend, daß die wenigen Okzidentalen unter den leidenschaftlichen Liebesheldinnen, die Conrad zeichnet, durch seltsam lose Bande mit ihrer Außenwelt verknüpft sind. Eine Frau, deren Leben in feste gesellschaftliche Beziehungen eingebettet ist (z. B. eine Mrs. Gould), kann zur urmächtigen Eigengesetzlichkeit der Leidenschaft nicht durchdringen. Das Waisenmädchen Arlette, das bei fremden Leuten aufwächst, die geheimnisvolle Rita, deren Herkunft in Dunkel gehüllt ist, die Viola-Mädchen, die in der Einsamkeit des Leuchtturmes in ihrer eigenen Welt leben, — diese sind die leidenschaftlich Liebenden Conrads. Auch Alice Jacobus kann hierher gezählt werden — auch sie lebt in einer Inseleinsamkeit mit dem gemeinen Vater, für den sie kaum eine tiefe Anhänglichkeit empfinden konnte. Also selbst die weißen Liebesheldinnen Conrads stehen mit fast ihrem ganzen Wesen außerhalb der Gesellschaft. Eine Flora de Barral könnte eine leidenschaftlich Liebende sein, wenn ihre überstarke Bindung an den Vater nicht die „soziale" Sphäre schüfe, aus der sie sich nicht herauszureißen vermag. Dieser „asoziale" Charakter der leidenschaftlich liebenden Frauengestalten zeigt, wie wenig der Dichter das Phänomen der großen Liebe in konkreter Wirklichkeitsform festhalten konnte.

---

Arlette in „The Rover" ist eine der wenigen Heldinnen Conrads, deren Geschichte in ungestörtem Liebesglück endet. Ihre frühen Erfahrungen sind finsterer Art; sie wird durch die Allmacht versöhnender Liebe gerettet. Ihr ganzes Leben verwandelt sich, nachdem sie den jungen Offizier Eugène Real gesehen hat. Ihr Herz ist neu: „Peyrol, she cried low, don't break my heart, my new heart that has just begun to beat. Feel how it beats. Who could bear it"[233] — sagt sie in ihrer neuen Liebe. Diese Liebe ist rührend in ihrer strahlenden Kühnheit, so jung, glückselig und unbeschwert, wie kaum eine andere Leidenschaft Conradscher Gestalten. „Her eyes were closed, and the expression of her unsmiling face was that of a

delightful dream, something infinitely ethereal, peaceful and, as it were, eternal. Its appeal pierced his heart with a pointed sweetness."[234] Sie gibt sich mit der ganzen glühenden Zartheit ihrer frischen Mädchenseele dieser Liebe hin, „wie am Rande eines Traumlandes". Diese Liebe schließt ihr ganzes Wesen ein, umhütet sie, „sie kennt keine Furcht, keine Gefahr, keinen Stolz und keine Scham". Ihre Liebe ist siegreich. Die finstern Mächte ihres früheren Schicksals weichen machtlos von ihr: „However come by, Real was ready to clasp for ever to his breast that woman touched by the red hand of the revolution; for she, whose little feet ran ankle-deep through the terrors of death, had brought to him the sense of triumphant life."[235] Wie in „Falk" tritt uns auch hier die Idee des siegreichen jungen Lebens entgegen. Ein optimistischer Ton: die junge Seele, die sich ganz und leidenschaftlich ihrer Liebe hingibt, ist darin geborgen, ist gegen alle Gefahren des Lebens gefeit.

---

Zur ätherischen Klarheit Arlettes bietet Alice Jacobus in „A Smile of Fortune" einen ziemlich scharfen Kontrast. Dem Wesen dieses schönen Mädchens haftet eine vulgäre Note an. Der Erzähler gibt ihr den Namen „Miss Don't Care"; in scheinbar vollkommener Unbekümmertheit bewegt sie sich in luftiger Morgenkleidung im Hause ihres Vaters und öffnet ihren schönen Mund nur, um dann und wann eine Grobheit zu sagen: „When she opened her mouth it was only to be abominably rude"[236] — heißt es von ihr. Ihre verwilderte Schönheit übt auf den Ichhelden einen eigentümlichen Reiz aus: „I would have given up the society of the whole town, for the sake of sitting near that girl, snarling and superb and barely clad in that flimsy, dingy amber wrapper, open low at the throat. She looked, with the wild wisps of hair, hanging down her tense face, as though she had just jumped out of bed in the panic of fire."[237] Sie ist in ihrer trägen Unordnung (in her untidy negligence) eigenartig verführerisch: „She was like a spell-bound creature with the forehead of a goddess crowned by the dishevelled magnificent hair of a gipsy tramp."[238] Sie ist ein blühendes Wesen, aber nur Natur, vollkommen ungebildet, „beteiligt sich an keinem allgemeinen Gespräch, weiß nichts, hört von nichts". Ihre prächtige Unbekümmertheit reizt den Mann. Scheinbar ist sie unbeteiligt, als aber der Mann von der nahen Abreise spricht, schlägt auf einmal ihre stumme Leidenschaftlichkeit in heller Flamme empor. Eine rapide Wandlung: „To watch the change in the girl was like watching a miracle — the gradual but swift relaxation of her tense glance, of her

stiffened muscles, of every fibre of her body."[239] Sie wechselt mit ihm wilde, glühende Küsse; aber festhalten kann sie ihn nicht. Er geht — mit dem verwirrenden Andenken ihres trunkenen heidnischen Zaubers.

---

Unter den leidenschaftlichen Frauengestalten Conrads nimmt Rita de Lastaola (The Arrow of Gold) einen besonderen Platz ein. In ihrer Geschichte schöpft Conrad aus eigener Erfahrung: Er gibt darin das Wesentliche seiner eigenen „sentimentalen Erziehung" aus der Marseiller Zeit (1877) und zeichnet mit ziemlicher Genauigkeit die einzige leidenschaftliche Liebesepisode, die wir aus seinem Leben kennen.

Die Rita der Wirklichkeit war eine reiche und unabhängige Frau, die in der Carlistischen Bewegung eine nicht geringe Rolle spielte.[240] Früher war sie Geliebte eines Mannes gewesen, der ein ziemliches Vermögen hinterließ. Sie unterstützte die Carlistische Bewegung mit Geld und stand auch mit der mißglückten Waffenschmuggelaffäre des Tremolino, an der auch Conrad beteiligt war, im Zusammenhang. Das Gerücht hat behauptet, daß ihre Schönheit Don Carlos selbst angezogen hatte. Die Liebesgeschichte Ritas und Georges (hinter dessen Namen sich Conrad verbirgt) ist in großen Zügen der Wirklichkeit nachgezeichnet. Auch das Duell, das Georges um Ritas willen besteht, fand in Wirklichkeit statt. Nachher verließ sie den Geliebten auf ziemlich abrupte Weise, als erfahrene Frau dem unharmonischen Ende der Liebesaffäre mit dem Neunzehnjährigen (das sie mit Sicherheit voraussehen mußte) bewußt vorbeugend. Conrad selbst erläutert später Ritas absichtliches Verschwinden auf diese Weise: „In truth I think the story is simple rather than subtile. A thing like that cannot go on for ever; and Rita with her greater maturity, greater experience of the world and in her perfect sincerity in the face of the given situation sees it clearly. A connection of that kind would have spelt ruin for a young fellow of 19 without fortune or position, or any young fellow for the matter of that. Had R. been merely sensual and selfish she would have kept George chained to her by his passion. Rita is what she is; but whatever she is, she is honest as the day. By going away beyond his reach she gives him the supreme proof of her love, stronger than mere passion, stronger than the fear of her own and of his suffering."[241]

Rita übt, ohne ausgesprochen schön zu sein, auf die Männer einen elementaren Zauber aus. Sie ist eine Verkörperung des Ewigweiblichen: „. . . I saw in that woman something of the ‚woman of all time'."[242] Sie ist offen und geheimnisvoll zu-

gleich: „. . . manifest and mysterious like an object of art from some unknown period."[243] Fremdartig und zeitlos, macht sie aus ihrem Leben ein Ganzes, das durchaus eigenen Gesetzen gehorcht. Aus ihrer bäuerlichen Kindheit in den Pyrenäen, wo sie Ziegen gehütet hatte, behielt sie in ihrem späteren ästhetisch durchgebildeten Dasein bloß das Gefühl einer gewissen Einsamkeit. Sie kennt keine Vertraulichkeit mit Frauen; sie ist sich selbst, ihren eigenen Gefühlen vollkommen ausgeliefert, weil sie keine falsche Maske aufsetzen kann. Dieser Zwang, sich immer ganz und echt zu geben, macht sie seltsam wehrlos. Sie kann eine gewisse Furcht nie los werden. Ihr überzeitlicher Zauber entrückt sie in eine sakral unantastbare Sphäre.

Ihre Leidenschaftlchkeit ist tief und elementar, äußert sich aber nicht ohne inneren Kampf, sie stürzt sich nicht kopflos in die Liebe und entschließt sich sogar, den Kopf nicht zu verlieren. Schließlich gehorcht sie doch der Flamme der Leidenschaft, obwohl sie weiß, daß ihr nur ein kurzer Traum der Liebe beschieden ist. Sie ist so vollkommen aufrichtig, daß sie in ihrem Verhalten dem Manne gegenüber von keinem Tadel getroffen werden kann: „No, she isn't guilty. She is simply — what se is. ‚And What's that?' Very much of a woman. Perhaps a little more at the mercy of contradictory impulses than the other women. But that's not her fault. I really think she has been very honest."[244]

Rita hat Conrad den Zauber geheimnisvoller Weiblichkeit offenbart. In allen seinen Liebenden zittert etwas von diesem Zauber nach. Es sollte vielleicht für seine Frauendarstellung bestimmend werden, daß dieses Urbild des Weibes, das ihm Rita bot, reife Frauenweisheit mit glühender Triebhaftigkeit vereinigt. Im Liebeserlebnis war Rita George überlegen. Er stürzt sich wie bewußtlos ins Feuer der Leidenschaft, während die Frau, obwohl selbst urgewaltig ergriffen, sich dennoch nicht ganz von ihren Gefühlen absorbieren ließ. Sie rafft sich zur Flucht auf, um ihm die Intaktheit seines Liebestraumes zu bewahren. So wie sie hinter den Vorhang ihrer geheimnisvollen Sonderexistenz zurücktritt, gleich wie sie einmal, eine unerklärbar zauberhafte Erscheinung, hervorgetreten war, vermittelt sie ihm für Zeit seines Lebens jene Idee echten und starken Frauentums, die in unendliche Tiefen hinunterreicht und mit den verwirrenden Rätseln des Problematischen behaftet ist.

---

Der tragische Liebeskonflikt der beiden Schwestern Viola (Nostromo) stellt eine alleinstehende Note im Werk Conrads dar. Die beiden Mädchen Viola, Linda und Giselle, sind voll-

kommene Gegensätze. Beide sind schön, von einer fast geheimnisvollen Schönheit. Linda hat tiefe, glühende Farben: „... red lips, which were almost too red; but she had admirable eyes, brown, with a sparkle of gold in their irises, full of intelligence and meaning, and so clear that they seemed to throw a glow upon her thin, colourless face. There were bronze glints in the sombre clusters of her hair and the eyelashes, long and coal black, made her complexion appear still more pale."[245] Giselle ist eine noch auffallendere Schönheit mit dem leuchtend blonden Haar; sie ist „the recognized beauty of the town".[246] Linda liebt Nostromo mit der ganzen Tiefe ihrer glühenden Seele; mit intensiver, willensbewußter Leidenschaft; aber der Mann ist vom unbewußten, blumenhaften Reiz der jüngeren Schwester angezogen: „He was attracted by Giselle with her candid gaze and white throat, pliable, silent, fond of excitement under her quiet indolence; whereas Linda, with her intense passionately pale face, energetic, all fire and words, touched with gloom an scorn, ... true daughter of the austere republican ... inspired him with a deep-seated mistrust."[247]

Die Unsicherheit, die er vor Linda empfindet, hat ihre Wurzeln im finsteren Geheimnis seines Lebens, dem Geheimnis um den Silberschatz, den er entwendet hat. Wie könnte er dem Mädchen, das ganz sittliche Spannung und Strenge ist, dieses Geheimnis beichten? Der jüngeren sagt er es in der ersten Aufwallung seiner Leidenschaft — und sie antwortet darauf mit wildem, hingebungsvollem Liebesgeständnis. Dies ist die entscheidende Stunde, wo er um Lindas Hand angehalten hatte, wo das Mädchen überglücklich das große Glück entgegennahm. „I was yours ever since I can remember. I had only to think of you for the earth to become empty to my eyes. When you were there — I could see no one else ... I was yours. Nothing is changed. The world belongs to you, and you let me live in it."[248]

Der tragische Konflikt wird, durch das äußere Mittel eines halben Zufalls gelöst; diese künstliche Lösung ändert aber nichts am menschlichen Gehalt der drei Schicksale, in denen Conrad, packend wie kaum ein anderes Mal in seinen Werken die Tragödie der Leidenschaft gestaltet hat.

---

Die Frau in der Leidenschaft ist kein gesellschaftliches Wesen. Conrad analysiert nicht den Konflikt zwischen den gesellschaftlichen Rücksichten und Ambitionen, und anderseits der Triebhaftigkeit der Frau wie es z. B. Meredith tut in „Diana of the Crossways". Die leidenschaftliche Frau lebt bei Conrad, wie wir angedeutet haben, in einem Sonderraum mit besonde-

ren Gesetzen. Wir haben gesehen, daß er die leidenschaftliche Handlung gern in eine außerzivilisatorische Welt verlegt. Sobald die Frau nicht mehr dem Idealtypus der Leidenschaftlichen entspricht (aus äußeren und inneren Gründen diesem Typus nicht entsprechen kann), werden für sie andere: moralische, soziale usw. Lebensgesetze bestimmend. Der Durchbruch der leidenschaftlichen Urkraft ist ein seltener Grenzfall.

Dies erklärt vieles von der Eigenart der Conradschen Frauengestalten, für die in der Mehrzahl weder das hemmungslose Sichausleben, noch aber das opfervolle Sichüberwinden charakteristisch ist. Sie sind eher gedämpft: auf halbem Wege zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, — soweit die geschlechtliche Liebe in Betracht kommt.

Der Alltag der Frauen ist sublimierte oder unverwirklichte Leidenschaft. Conrad ist weder romantisch-pathetisch (womit eine leidenschaftliche Wertung der Heldin selbstverständlich gegeben wäre), noch unpathetisch-realistisch, in welchem Falle er die Leidenschaft als Abnormität entzaubern müßte. Er hält an der romantischen Wertung des Leidenschaftlichen fest, ohne sie in eine realistische Schau der Wirklichkeit vollkommen einordnen zu können.

Der Entwicklungsgang von romantischer Pathetisierung zur naturalistischen Entzauberung der Leidenschaft in der Lite-ratur wäre im besonderen ins Auge zu fassen.[249] Als Sonderfall und als besonders aufschlußreiches Gegenstück von Conrad drängt sich Hardy auf, bei dem Leidenschaft als urwüchsige Realität den Grund allen Geschehens aufmacht. Bei Hardy flüchtet sich die Leidenschaft nicht in einen Sonderraum aus fehlender Einordung in die alltägliche Wirklichkeit. Er kennt keinen Alltag, der nicht innerlich vom Hauch schicksalhaft großer Leidenschaft durchglüht wäre. Seine Menschen leben voll und ganz im Strome ihrer Leidenschaft, die real ist, d. h. ständig sich mit alltäglicher Wirklichkeit auseinandersetzen, sich daran stoßen und schließlich daran untergehen muß. Leidenschaft = innerer Trieb, und Schicksal = äußeres Gesetz, sind gleich unentrinnbar und gleich letzte Instanzen. Ihr Kampf betrifft immer den ganzen Menschen und weitet die Alltagsexistenz zu antiker Größe.

Deshalb sind Hardys Gestalten bedeutend: sie stehen unter ihrem eigenen ehernen Gesetz: „ ‚Justice' was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess"[250], heißt es am Schluß der Geschichte des Dorfmädchens Tess. Jedes menschliche Dasein erhält seine Bedeutung von außen, vom Schicksal, und zugleich von innen her. Auch der innere Mensch ist unwandelbares Schicksal — er ist Leidenschaft. Während aber bei Conrad Leidenschaft eine ein-

fach gegebene Tatsache ist, an die kein Maßstab des Guten oder Bösen anzuwenden ist, ist bei Hardy zugleich mit dem Problem des inneren Menschen immer ein ethisches Problem gegeben. Die einzelne Handlung dünkt dem Auge der Menschen immer gut oder böse; die Wesensschau des Dichters richtet sich auf die Quelle, aus der die Handlungen fließen. Begnadete Naturen, wie Tess, bleiben immer rein, wie tief sie auch im Auge ihrer Mitmenschen sinken; befleckte Seelen wie Eustacia (The Return of the Native) ringen vergebens um Reinheit. Tess, die Verführte, spricht mit den Dorfmädchen: „I want to hate 'ee" — sagt die eine — ‚but I cannot! ‚That's how I feel', echoed Izz and Marian. ‚I can't hate her. Somehow she hinders me!' ‚He ought to marry one of you', murmured Tess. ‚Why?' ‚You are all better than I', ‚We better than you?' said the girl in a low, slow whisper.' ‚No, no, dear Tess!"[251] Was diese Dorfmädchen in Tess' Wesen instinktiv erfühlen, ist jene letzte Erlöstheit, die sich selber verborgen ist. Auch Sue in „Jude the Obscure" besitzt diese Erlöstheit, auch sie dünkt sich sündhaft in ihrer Reinheit: „We ought to be continually sacrificing ourselves on the altar of duty! But I have always striven to do what has pleased me. I well deserved the scourging I have got! I wish something would take the evil right out of me, and all my monstrous errors of all my sinful ways!"[252]

Der Protestant Hardy mißt die ethische Verantwortung eines Menschen „nicht nach den Dingen, die er tat, sondern nach den Dingen, die er wollte". Diese Rechtfertigungsethik kennt Starke und Schwache, Auserwählte und Gottverlassene — dieser Charakter haftet dem innersten Kern der Seele an, von ihm erhalten die einzelnen Taten ihren Wert und Unwert. Gegen seine gottgegebene Natur kämpft der Mensch vergebens. Sie ist Schicksal — und hier sehen wir, daß bei Hardy das in antikem Sinne unentrinnbare Schicksal ein besonderes protestantisch-ethisches Gewicht hat. Nicht daß der Mensch zugrunde geht, ist das Wesentliche — sondern ob der Untergang ein ethischer Sieg oder eine ethische Vernichtung ist. Leidenschaft als des Menschen inneres Schicksal, kann, je nachdem ihre Flamme rein oder unrein ist, zu beiden führen.

Conrad kennt diese protestantisch-ethische Wertgebung der Leidenschaft nicht. Er vermeidet bewußt oder unbewußt den ethischen Konflikt zwischen Leidenschaft und äußerer Welt. Die trotzige Auflehnung einer Seele gegen die moralischen Einrichtungen unserer Welt — dies ist eine Note, die bei ihm vollkommen fehlt. Die Leidenschaft rechtfertigt sich zwar von selbst bei ihm, aber nicht infolge ihres spezifischen ethischen Gewichts, sondern weil sie eine unabänderliche Naturgegebenheit ist.

## e) Die Zwiespältigen.

*Mrs. Hervey, Flora de Barral.*

Einige Gestalten stehen im Werke Conrads als Illustrationen der Anschauung des Dichters, daß der volle Durchbruch weiblicher Triebhaftigkeit ein seltener Grenzfall ist. Aus dem oben Gesagten geht hervor, daß die „zwiespältigen", mit einem inneren Konflikt behafteten Frauengestalten Conrads unter bestimmten Gesetzen ihrer gesellschaftlichen Einordung stehen. Daher der Zwang, dem sie nicht entrinnen können, nicht einmal durch die erlösende Kraft der Leidenschaft. Dabei ist der Zwang, der ihr Wesen von der Gesellschaft her beengt, keine rein äußere Kraft. Darum eben sind diese Wesen „zwiespältig" zu nennen, weil sie sich innerlich mit jenem Gesetz identifizieren, das sie anderseits im Auflehnungsakt der Leidenschaft verleugnen wollen. Wir müssen noch bemerken, daß sich der Konflikt dieser Heldinnen nicht zwischen Moralkonvention und innerem Trieb abspielt; wo die Moralkonvention im Willen Außenstehender (im Falle Flora de Barrals z. B. in der Gestalt Mrs. Fynes) vertreten ist, dort ist sie dem eigenen Willen der Heldin gegenüber vollkommen machtlos. Sondern es ist eine zweite menschliche Sphäre, an der die Seele dieser Heldin — außer der Liebessphäre — beteiligt ist; deshalb schwankt sie zwischen zwei Willensrichtungen hin und her, deshalb kann ihr Konflikt keine harmonische Lösung finden.

Die Novelle „The Return" ist die ungesellschaftliche Behandlung eines gesellschaftlichen Problems: des Problems der „modernen" Frau, der „unverstandenen" Frau. Die Novelle erschien 1898 in dem Bande „Tales of Unrest"; der Kampf um die Emanzipierung der Frau tobte damals mit ganzer Heftigkeit.

Mrs. Hervey ist keine Emanzipierte — nicht einmal eine des Gefühls. Sie verläßt ihren Mann um eines Dichters willen, den sie zu lieben glaubt. Der Mann, mit dem sie ein korrektes Eheleben geführt hat, vertritt in ihren Augen die Moralkonventionen: „Rigid principles — adherence to what is right"[253] — sagt er zu ihr. Als die Frau die Pilatusfrage stellt: „What is right?" — ist er außer sich vor Empörung. Es scheint zunächst, als ob der innere Kampf der Frau der Selbstbefreiung von der Starrheit der konventionellen Moral gälte. Sie erhebt sogar charakteristische Forderungen nach einem eigenen Leben: „Alvan... I won't bear this... She began to pant suddenly — I've a right — a right to — to — myself."[254]

Doch sie ist nur scheinbar eine Emanzipierte. Sie ist nicht deshalb unentschieden, weil sie sich vor der Konvention beugt, sondern weil sie zu schwach ist zum Handeln: „She had not the

gift." Alvans Leben war verdorben durch die Starrheit der Moralkonvention; das ihre durch Feigheit und Schwäche. Diese „Unverstandene" ist im Grunde kaum wert, verstanden zu werden. Sie kann ihren Weg nicht zu Ende gehen; die Konsequenzen nicht ziehen. Sie ist vollkommen bereit, mit jener Konvention, deren Schalheit sie durchblickt, ein Kompromiß abzuschließen. Der Mann war in dieser Konvention so sehr aufgegangen, daß er sie nicht zu durchschauen vermochte. Beim ersten klaren Blick rafft er sich auf — und verläßt das Haus. Diese Lösung zeigt, daß Conrad der Frau nicht die Fähigkeit zuerkannte, von sich aus zu handeln. Die Tat der Frau ist Dulden; Handeln ist männlich. Das ist Conrads Glaube.

---

Der Roman „Chance" ist das entwickeltste Produkt der Conradschen „Ausgrabungstechnik" (B. Fehr)[255], der rückschauenden, aus verschiedenen Richtungen nachholenden und ergänzenden Erzählungsweise. Diese Technik ist besonders geeignet, die inneren Sprungfedern komplizierter Naturen aufzudecken. Reflexion und Analyse, bewußtes Betrachten von außen her und Sichversetzen in die innere Lage der handelnden Personen: alles ist dem Dichter erlaubt, alle Mittel kann er nach freier Wahl handhaben. (Vgl. die gleiche Technik bei R. Brownings: „The Ring and the Book".) Und von allen Hauptgestalten seines Romans widmet er der Heldin Flora die größte Sorgfalt. Es ist ihm vor allem darum zu tun, ihre komplizierte Seelenlage nach allen Richtungen hin aufzuklären.

Ihre Gestalt hat uns bereits beschäftigt. Sie ist geradezu vom Schicksal auserwählt, von allen Menschen nur Lieblosigkeit, Gemeinheit, Haß zu erfahren. Sie steht allein in der Welt da: der Vater im Gefängnis, die Mutter längst gestorben. Ein gräßliches frühes Erlebnis wäre genug, ihr Gemüt für immer zu verdunkeln. Später verwickelt sie sich in den entscheidenden Konflikt: Sie steht zwischen dem geliebten Vater und dem geliebten Manne, und da sie ihren seelischen Zwiespalt nicht zu lösen vermag, zieht sie sich wieder, wie zur Zeit ihrer frühen Heimsuchungen, in stummes Leid zurück: „The cruelty of her position was so great, its complication so thorny . . . that a passive attitude was yet her best refuge — as it had been before of so many women."[256]

Die Lösung kommt von außen: eine Scheinlösung, da Floras Wesen durch den gräßlichen Tod des Vaters sich nicht verwandeln konnte. Wir fühlen auch weiterhin, daß diese gebrochene Seele, selbst von äußeren Banden befreit, nicht mehr die Kraft und den Mut hat, sich voll und triumphierend ihrer

Liebe hinzugeben. Äußerlich wird diese Unerfülltheit dadurch versinnlicht, daß sie nach dem tragischen Zufallstode ihres Mannes doch noch die Möglichkeit friedlichen häuslichen Glückes findet. Wir sehen, daß Flora, in diesem Punkte Nina ähnlich, in eine schwierige Konfliktlage des Gefühls versetzt ist. Die Lösung ihres Problems wird dadurch besonders erschwert, daß sie am Vater eine Mission erfüllen zu müssen glaubt. Sie erblickt in ihm einen „Märtyrer", ein Opfer der bösen Menschen. In ihrem liebelosen Leben konzentrierte sich ihr Liebesvermögen auf den Gefangenen, dessen Leiden sie romantisch verklärte: „I don't mean to say that Flora de Barral was one of the sort that could live by love alone. In fact she had managed to live without. But still in the distrust of herself and of others she looked for love, any kind of love, as woman will. And that confounded jail was the only spot where she could see it — for she had no reason to distrust her father."[257] Aus eigener Kraft kann sie ihren inneren Konflikt nicht lösen. Ist ihre Kraft durch ihre harten Erlebnisse gebrochen, oder ist ihre Liebe nicht stark genug? Wie dem auch sei, wir erblicken in ihr ein Beispiel der „passiven" Frau, deren Schicksal in der Hand des Mannes liegt.

Flora de Barral, die blasse Dulderin, hat kaum etwas von der starken Gesundheit der meisten Liebesheldinnen Conrads. Sie ist eher ein interessanter, komplizierter Spezialfall, als eine wahre Heldin, deren Schicksal uns nahegeht. Marlows gelehrte Entwirrungstechnik ist dieser sonderbaren Gestalt mehr angemessen als der freie Strom der schlichten großen Epik.

## V. KAPITEL

### Das Erotische bei Conrad.

„The sea, oh Nina" — heißt es im ersten Roman Conrads — „is like a woman's heart"; und die Liebende antwortet: „But to the men that have no fear, o master of my life, The sea is ever true."[258] Im vorletzten Roman des Dichters finden wir das Bekenntnis: „Woman and the sea revealed themselves to me together, as it were: two mistresses of life's values."[259] Ähnliche Züge finden sich überall in Conrads Werk. Am Anfang des „Outcast"-Romans verweilt er etwas länger bei dem Vergleich: „Like a beautiful and unscrupulous woman, the sea of the past was glorious in its smiles, irresistible in its anger. capricious, enticing, illogical, irresponsible; a thing tho love, a thing to fear. It cast a spell, it gave joy, it lulled gently into boundless faith; then with quick and causeless anger it killed. But its cruelty was redeemed by the charm of its inscrutable

mystery, by the immensity of its promise, by the supreme victory of its possible favour."[260] Das Weib und das Meer: Beide vermitteln ihm ein Unendliches, Unergründliches, eine Urkraft der Natur: dieses Urgefühl bestimmt zunächst die Rolle der Erotik in der Welt Conrads. Diese Erotik ist niemals körperlich bestimmt. Sie ist sinnlich und übersinnlich zugleich, wie die Zauberkraft der Unendlichkeit der Natur. Das Weib wie das Meer ist ein ewig Fesselndes, ewig Fliehendes und ewig Verheißendes — es flößt dem Manne Sehnsucht und Kampfwillen ein, und eine höchste und letzte Vereinigung mit ihm bedeutet Untergang. Der Schicksalscharakter der erotischen Leidenschaft ist bei Conrad immer tragisch bestimmt (erst im Spätwerk „The Rover" löst sich diese tragische Grundstimmung in harmonischer Geborgenheit auf.)

Die Liebe erscheint bei Conrad als ein unentrinnbares Verhängnis, sie überkommt Männer und Frauen mit unwiderstehlicher Macht, sie ist eine irrationale Macht, ob vom Mann oder der Frau die Rede ist. So sagt Marlow (Chance): „It is never reason which governs men an women."[261] Die Liebe, diese höhere Macht, ist dem Schicksalsbegriff der Antike vergleichbar (Dr. Kenedy in „Amy Forster"): „She fell in love silently, obstinately, perhaps helplessly. It came slowly, but when it came, it worked like a powerful spell: it was love as the Ancients understood it: an irresistible and fateful impulse, a possession."[262] Die verhängnisvolle Kraft der Liebe ist der Naturkraft vergleichbar, magisch und unwiderstehlich (Aissa in „An Outcast of the Islands"): „Tell the brook not to run to the river; tell the river not to run to the sea. Speak loud. Speak angrily. May be they will obey. But it is in my mind that the brook will not care. The brook that springs out of the hillside and runs to the great river. He would not care for your words: He that cares not for the very mountain that gave him life, he that tears the earth from which he springs. Tears it, eats it, destroys it, to hurry faster to the river — to the river in which he is lost for ever."[263]

Liebe ist die große, lenkende Macht: „. . . . to slay, to love — the greatest enterprises of life upon a man"[264] — sagt Heyst in „Victory", doch finden wir in Conrads Werken nur selten — von den Romanen nur in „Victory", „The Rover" und „The Arrow of Gold" — ein Schicksalsschema, wo Liebe das einzige entscheidende Moment ist. Das Liebeserlebnis wird oft in abstrakten Zügen gezeichnet; der Dichter legt sich eine gewisse Zurückhaltung auf, die es ihm verwehrt, den konkreten Sinn der Situation zur dichterischen Form werden zu lassen. Wir wissen, daß er wenig von Liebe sprach. Diese Zurückhaltung wurzelt tief in Conrads Charakter: „I don't mean to say that

I am like an innocent shepherd in one of those interminable stories of the eighteenth Century" — heißt es an einer subjektiv gefärbten Stelle des „Arrow of Gold" —. „But I don't throw the word of love about indiscriminately". An derselben Stelle heißt es: „. . . . My friends are in the habit of telling me (and each other) that the sea is my only love — they were always chaffing me because they could not see or guess in my life at any woman open or secret."[265] Nur selten lüftet Conrad den Schleier dieser angeborenen und anerzogenen Diskretion — so gerade in „The Arrow of Gold" und im Zusammenhang mit einer weniger edlen Leidenschaft in „A Smile of Fortune". Über den autobiographischen Charakter dieser Novelle berichtet gleichfalls G. Jean-Aubry auf Grund einer hingeworfenen Frage des Verfassers: „I feel certain that the adventure narrated in „A Smile of Fortune" . . . actually happened as described, on account of an odd question which Conrad asked me one day when I was talking with him about this story. ‚Do you think' he said to me ‚that Jacobus had seen something' (he was alluding to the beginning of chapter VI. where Jacobus either surprises the young captain in the company of his daughter Alice, or at least might have caught them at a compromising moment). When I confessed that for my part I could not decide and in my turn asked him the same question, he answered ‚I never knew' — an answer which suggests that the incident is autobiographic" usw.[266] Auch Jessie Conrad berichtet in diesem Sinne: „A Smile of Fortune" was largely founded on facts . . . he used to accuse me of being jealous of Alice."[267]

Wir wissen von Frau Jessie Conrad, wie befangen Conrad Frauen, ja der eigenen Frau gegenüber (in der ersten Zeit der Ehe) war: „He had not the slightest notion how to take care of a young girl — a wife — not even from observation. What chance had he had of learning about married life? Not at school and still less on the high seas while his days ashore were intervals of utter loneliness" [269]

Aus G. Jean-Aubry's Conrad-Biographie wissen wir, daß Conrad sich während seiner Marseiller Jahre in eine leidenschaftliche Liebesgeschichte verwickelt hat, aus der sich die Fabel des Romans „The Arrow of Gold" ergeben sollte.[269]

Doch selbst wenn wir in diesem Punkte die Darstellung Frau Conrads berichtigen müssen, bietet uns ihre obige Äußerung Anlaß, uns Conrad im Umgang mit Frauen als zurückhaltend, ja scheu vorzustellen. Durch diesen Charakterzug verstehen wir besser, warum er von der Liebe im allgemeinen bald in abstrakt-entzückten Tönen, bald als von einem undurchdringlichen Rätsel, und schließlich auch pessimistisch als von einer Illusion, einem unernsten Spiel spricht. Das ist die An-

schauungsweise des seinem innersten Wesen nach einsamen Mannes.

G. Morf sucht in seinem Werk: „The Polish Heritage of J. Conrad" (Diss. Neuchâtel 1930) biographisch die äußern Umstände klarzulegen, die Conrads weiberscheues Wesen geformt haben. Auch er, wie G. Jean-Aubry, ist auf die kargen Andeutungen des Dichters selbst angewiesen, aus denen wir auf die frühe Enttäuschung (noch in Krakau) schließen können.[270] Ohne diese Lebensumstände restlos klären zu können, gelangt Morf zur Schlußfolgerung, daß Conrad sich mit dem Wesen der Frau nicht „identifizieren" konnte: Er spricht von seiner „mutterlosen Jugend", von seinem „seefahrenden Leben", die sein Mangel an intimer Erfahrung vom weiblichen Wesen verschuldet haben.[271]

Abstrakte Verherrlichung der Liebe findet sich an vielen Stellen, so in „An Outcast of the Islands" spricht der Dichter selbst: „There are in our lives periods which hold no place in memory, but only as the recollection of a feeling. There is no remembrance of gesture, of action, of any outward manifestation of life, those are lost in the unearthly brilliance or in the unearthly gloom of such moments."[272] Vom überirdischen Zauber der Liebe spricht noch die Novelle „The Lagoon" „. . . . a country where death was unknown"[273], dann noch „The Rover" „. . . . on the borders of a dreamland"[274]. Solche Liebe ist sprachlose Ergriffenheit, wie im Falle Aissas, als sie Willems erblickt, oder Jim Lingards: „I — I love her dearly — More than I could tell — of course one cannot tell".[275]

Die Darstellung des Liebeserlebnisses ist immer — selbst in den leidenschaftlichen Situationen — in eine gewisse Transzendenz gehüllt; es ist nicht bloß erhöhtes, sondern entrücktes Leben. Ein Beispiel hierfür bietet die mit eigenem Erlebnisstoff gesättigte große Liebesszene zwischen Rita und George gegen Ende des Romans „The Arrow of Gold". Bei aller Intensität des Gefühls fehlt jene letzte Konkretheit, die wir bei wahrhaftig „erotischen" Dichtern finden — bei Dichtern, die das Liebeserlebnis in seiner ganzen Wirklichkeitsfülle erfassen. In D. H. Lawrence's Romanen finden wir keine „isolierten" Liebeserlebnisse, die sich auf einer besonderen Ebene abspielen. Die Liebe ist „universell": mit dem ganzen inneren und äußeren Inhalt des Augenblicks, mit Natur und Umgebung, mit den aktuellsten Gesten der Mithandelnden zu einer tiefen und unauflöslichen Einheit verflochten und erhält dadurch ihre wahre Bedeutung.

In „Sons and Lovers" beschreibt Lawrence eine Szene, wo Miriam dem Helden Paul einen gewissen Busch zeigen will: Die ganze Landschaft, die Suche nach dem Busch, sein schließliches Erscheinen werden zur Kommunion ihrer Seelen, und schließ-

lich steht sie verzückt da „bleich und in Erwartung eines Wunders, mit geöffneten Lippen, und ihre dunkeln Augen waren offen."[276]

Selbst in einer Lage, die scheinbar gewissen Conradschen Situationen verwandt ist (Paul sitzt im Theater neben Clara und fühlt sich zu ihr unwiderstehlich hingezogen) finden wir den grundlegenden Unterschied, daß bei Lawrence der konkrete, äußere Wirklichkeitsgehalt der Situation mit den inneren Vorgängen eine unauflösliche Einheit bildet: Die Nähe ihrer nackten Arme, ihres starken Körpers füllt ihn ganz; „es gab kein Selbst". Die grauschwarzen Augen Claras, ihr Busen über ihm, das war alles, was existierte.[277]

Gewisse Elemente der Szene erinnern, wie gesagt, an Conradsche Situationen: die sinnliche Emanation des nahen Frauenkörpers gemahnt an „A Smile of Fortune", der ewige Sphinx-Zug Claras an Rita in „The Arrow of Gold" — doch das entscheidende Moment, die konkrete, handgreifliche Gegenwärtigkeit des Erlebens, die letzte Einheit von innen und außen, die hier erreicht ist, fehlt Conrad gerade in der Gestaltung leidenschaftlich-erotischen Geschehens. Für ihn ist die Liebe eine besondere, entrückte Region des Lebens, sie ist mysteriös: „. . . a script in an unknown language" (Victory S. 177)[278] — aber nur zu leicht wird ihr Illusionscharakter erkannt. „It is an illusion — heißt es in „The Arrow of Gold" — „or perhaps mine was a physical state, some sort of disease akin to melancholia which is a sort of insanity."[279] Auch für Mrs. Gould war Liebe „. . . only a short moment of forgetfulness, a short intoxication whose delight one remembed with a sense of sadness — as if it had been grief lived through."[280] Die Liebe kann kein Dauerzustand sein, das ganze Leben kann sie nicht erfüllen. Solche Liebe wäre Unglück: „A world of inflammable lovers of the Romeo or Juliet type would very soon end in barbarism and misery"[281] — meint Marlow (Chance) und auch ein Wort Ortegas, der (The Arrow of Gold) „. . . all idle lovers of women"[282] verfluchen möchte, liegt der männlichen Natur Conrads nahe.

Ist diese Anschauung eine Folge davon, daß Conrad eine ausschließlich männliche Natur ist und jene Nuance verborgener „Feminität" entbehrt, die jedem großen erotischen Dichter eigen ist? Gelegentlich bekennt er sich selbst zu einer Dosis Weiblichkeit durch den Mund Marlows, der hier erkennbar für Conrad spricht: „. . . that portion of ‚femininity', that drop of superior essence of which I am myself aware; which, I greatefully acknowledge, has saved me from one or two misadventures in my life either ridiculous or lamentable"[283] — doch es scheint uns, daß in seinem Wesen das Nur-Männliche trotzdem beiweitem überwog. Er sucht, männlich absolut gerichtet, „die

„Frau" in jeder Frau — daß er „das Weib selbst" erschaffen wollte, wie R. Curle bemerkt, ist vom dichterischen Gesichtspunkt aus keineswegs bloß ein Vorteil.

Jede Frau ist die Frau schlechthin und für die Frau ist es wichtig, dem Manne etwas zu bedeuten (Victory S. 148): „Do you know if you were to stop thinking of me — I shouldn't be in the world at all"[284] — sagt Lena. Die Frau, wenn sie nicht die überlegene Weisheit einer Mrs. Gould besitzt, kann sich nicht in den Gedanken fügen, daß die Liebe zu Ende sein kann. „With the unscrupulous greediness of women" — heißt es von Nina in Almayer's Folly, „who cling desperately to the very scraps and rags of love, any kind of love as a thing that of right belongs to them and is the very breath of their life" usw.[285] In ähnlicher Weise schlägt Aissas Liebe in Herrschsucht, Besitzsucht um, nachdem der trunkene Zauber der Leidenschaft erkaltet ist. Conrad selbst erläutert diesen psychologischen Prozeß in einem Brief an Eduard Garnett (24. 9. 1895), wo es von Aissa heißt: „The filiations of feelings in Willems on the evening when Aissa speaks to him rises from my view of that man — of the effect produced upon him by the loss of things precious to him coming (the loss) after his passion is appeased. Consequently — his deliberate effort to recall the passion is the last resort, is a last refuge from his regrets from the obsession of his longing to return whence he came. It's an impulse of thought, not of senses. The senses are done with. Nothing lasts! So with Aissa. Her passion is burnt out too, there is in her the desire to be something for him — to be in his mind — in his heart — to shelter him in her affection — her woman's affection which is simply the ambition to be an important factor another's life."[286]

Es gibt bei Conrad auch Frauen, wie Jewel (Lord Jim), Lena (Victory), Arlette (The Rover), die ganz in ihrer Liebe aufgehen. Solche letze Hingabe ist aber eher mit idealisierten, mit weniger konkreten Zügen gezeichnet, als die weise Resignation einer Mrs. Gould; oder Ritas (in Arrow of Gold), die mit überlegener Frauenklugheit der Liebe entflieht, ehe sie sich erschöpfen und für beide Liebenden zur Qual werden könnte.

In Conrads Auffassung der Liebe klingt eine pessimistische Note an. Liebe verdunkelt Verstand und Gerechtigkeit, macht den Mann zum Kinde, wie der pfiffige Babalatchi zu sagen pflegt: „No man can escape his Fate", he murmured piously. „When love enters a man's heart he is like a child — whitout any understanding."[287] (An Outcast of the Islands.) „When the heart is full of love there is no room in it for justice."[288] Auch dem erfahrenen Heyst entschlüpft der Satz (Victory): „Truth, work, ambition, love itself, may be only

counters in the lamentable or despicable game of life" — doch er fügt hinzu: „But when one takes a hand one must play the game."[289] Für den Mann gibt es kein Entrinnen, wo Liebe ihn überkommt; so wird Willems, so werden Prince Roman und Karain (in den gleichnamigen Novellen), so auch Georges in „The Arrow of Gold" von plötzlicher Liebesleidenschaft übermannt: „That night I passed in a state, mostly open-eyed, I believe, but always on the border between dreams and waking. The only thing absolutely absent from it was the feeling of rest."[290]

Bei Männern kommt die abgeleitete, übertragene Form der Liebesleidenschaft nur äußerst selten vor. Das einzige große Beispiel hierfür ist Almayer, der an seiner Tochter Nina mit überschwänglicher, alles absorbierender Leidenschaft hängt. Es ist bezeichnend, daß der Almayer der Wirklichkeit keine Tochter, sondern einen Sohn hatte.

Es ist ohne weiteres klar, daß das Phänomen des Erotischen während der dichterischen Entwicklung Conrads keinen unveränderlichen, ein für allemal feststehenden Wert besaß. Mit dem zunehmenden Alter, der Erstarkung der dichterischen Mittel, stellen sich wesentliche Veränderungen ein. Conrad geht, wie wir gesehen haben, von der elementaren Auffassung der Liebe aus, die wie eine Naturgewalt Mann und Weib erfaßt und alle Schranken des Gesetzes und des Blutes niederreißt. Diese Auffassung wird jedoch nur in den Erstlingswerken ungebrochen und unproblematisch vertreten. Bereits die „Tales of Unrest" (1898) zeigen neben dem geheimnisvoll-anziehenden Frauentyp ausgesprochen problematische Gestalten, z. B. die Heldin der Novelle „The Return". „Lord Jim", das Meisterwerk der ersten Schaffensperiode[291] Conrads, zeigt bereits eine weniger heroische, mehr wirklichkeitsgetreue Auffassung der primitiven Frau. Die zweite Periode, die der „romantischen Lyrik" Conrads (B. Fehr), bringt eine Vertiefung seiner Idee der Weiblichkeit. „Nostromo" (1904), das Meisterwerk dieser Periode, behandelt bereits das psychologische Problem der Frauen, deren Wesen sich nicht in spontaner Leidenschaftlichkeit ausströmen kann. Doch die feinen Verästelungen der weiblichen Problematik, das komplizierte Spiel der Impulse und Hemmungen, die Umleitung und Umkehrung weiblicher Leidenschaftlichkeit — all dies bleibt der dritten Schaffensperiode (bis Chance 1913) vorbehalten. Hier finden wir die großen „mütterlichen" Frauen Conrads, Nathalie Haldin und Winnie Verloc, hier die vom Rachegeist besessene Erminie aus „Gaspar Ruiz". hier die unheimliche Gouvernante Flora de Barrals, hier diese Heldin selbst, die sich aus dem unlösbaren Konflikt ihrer Lage in weiblich-passives Stillschweigen zurückzieht — und im sel-

ben Roman den äußersten Pol der Unweiblichkeit, Mrs. Fyne. In dieser dritten Schaffensperiode Conrads haben wir es mit einer besonderen Idee der Weiblichkeit zu tun. Die spontane hinreißende Wucht der Erotik wird hier durch ein genau abgewogenes Spiel der Kräfte und Gegenkräfte ersetzt. Die Frau ist immer noch das in triebhafter Tiefe wirkende Wesen, aber sie ist kein unreflektiertes Wesen mehr. Die Liebe als höchste Lebensmöglichkeit und Lebenserfüllung tritt zurück.

Die vierte Periode, die mit Victory (1917) beginnt und mit dem Tode des Dichters über dem halbfertigen Manuskript von „Suspense" abbricht, zeigt wieder eine Rückkehr zum unvermittelten Liebesproblem. Die Frau geht wieder ganz in der Liebe auf (Lena, Arlette), doch ihrer Leidenschaftlichkeit fehlt jetzt das sengende, zerstörende Feuer einer Aissa. Statt der verhängnisvollen Lockungen sanftes Anschmiegen an das Wesen des Mannes; doch auch hier schimmert die heroische Note durch. In „The Arrow of Gold" taucht Conrad in jugendliche Fluten der Leidenschaft zurück — und zeigt eine Liebende, die in ihrem Wesen ganz erotisch ist, fast eine heidnische Göttin der Liebe, dabei aber beherrscht, selbstbewußt, ein echt Conradsches Wesen.

Auf diese Weise stellt sich die Reihe der Frauen Conrads im Spiegel seines „persönlich-dichterischen" Entwicklungsganges dar. Trotz der Einschnitte und Wandlungen, die sich in diesem Entwicklungsgang zeigen, können wir von einer spezifisch Conradschen Idee der Weiblichkeit und des Erotischen reden. Diese Weiblichkeit ist — typisch und unter Weglassung gewisser Sondermöglichkeiten — triebhaft und gehemmt zugleich; das Erotische ist naturgewaltig und primär, umfaßt aber nur selten das ganze Sein.

Hier berühren wir die Frage, woher der eigentümlich-„abstrakte" Zug in die Frauendarstellung Conrads kam. Es ist unleugbar, daß in jeder seiner individuellen Frauengestalten die allgemeine Problemstellung nach dem Wesen der Frau überhaupt durchschimmert. Indem er Einzelgestalten von Frauen schuf, zielte er immer gleich auf die Lösung des ewigen Rätsels der Frau ab. Er tat beides, aber wir fühlen, daß die beiden Zielrichtungen in seinem Schaffen auseinanderliegen. Nur in einem einzigen Falle, im Falle Winnie Verlocs, gelingt es ihm, das „Individuell-Weibliche" und das „Ewig-Weibliche" in letzter absoluter Einheit zusammenzufassen; sonst zeigt seine Frauendarstellung eine fortführende Linie von der Frau als Einzelerscheinung zur Frau als absolutem Wesen. Die meisten seiner Frauenbildnisse deuten über sich selbst hinaus nach einer absoluten Idee hin; diese Haltung aber ist durchaus männlich. Die schöpferisch-künstlerische Schau, die weder nur-männlich noch

nur-weiblich sein kann, kennt keine Duplizität von Einzelerscheinung und allgemeiner Idee. Nur wo die vollkommene Einheit der beiden erzielt ist, können wir von wahrhaft schöpferischem Künstlertum reden. Außer der packenden Gestalt Winnie Verlocs hat Conrad nur „männlich" erschaute Frauengestalten oder solche, in denen jene höchste dichterische Einheit nur in einzelnen Momenten in Erscheinung tritt. Die überwiegende Mehrzahl seiner Frauengestalten bleibt als Exemplifizierung einer allgemeinen Idee groß und ergreifend; manche von ihnen sind unvergeßlich. Und was noch entscheidender ist: seine Kunst erfüllt sich nicht in der Kunst der Darstellung von Frauengestalten. Seine größte Stärke liegt anderswo: in der Naturdarstellung, im Erfassen gewisser in letzter Tiefe erschauter Schicksalsmomente und Charakterformen. Almayer und de Barral, Lingard und Jim, Razumow und Nostromo gehören zu den ewigen Gestalten der Literatur.

Wir müssen noch einen letzten Blick auf jene Zentralidee werfen, die im Mittelpunkt der Frauendarstellung Conrads liegt. Die Conradsche Idee absoluter Weiblichkeit, deren Einzelzüge wir an seinen Frauengestalten studiert haben, stimmt im wesentlichen mit G. Simmels Kategorie des Weiblichen überein; auch Conrad erschaut: „das Weibliche als Absolutes, das die Einheit des menschlichen Wesens, gleichsam noch vor der Trennung in Subjekt und Objekt, in substantieller, ruhender Geschlossenheit trägt".[292] Die auf diese Weise erschaute Frau lebt diesseits der Tat- und Leistungssphäre, in dem triebhaften Urgrund des Lebens gleichsam eingeschlossen, und deshalb ist ihr die Liebe persönlichste Schicksalserfüllung: „Gewiß gibt es nichts Generelleres als erotische Beziehungen, und während der Mann sie auch unzählige Male so fühlt und behandelt, scheinen sie für die Frau das spezifisch-persönliche Schicksal zu sein, nicht ein Gattungsereignis, das sich an ihr abspielt, sondern ihre innerlich-eigenste Produktivität".[293]

Conrad fühlt, daß Mütterlichkeit die tiefste Seinsrichtung der Frau ist. Mangelt es mancher seiner Frauengestalten an ungebrochener Leidenschaftlichkeit, — an Mütterlichkeit fehlt es bloß jenen, die menschlich und weiblich gleich verdorben und unecht sind. Das Geheimnis der Frau, das ihm wie das Geheimnis der kosmischen Unendlichkeit des Meeres zeitlebens anzog, wies ihm die Quelle, aus der die höchste Liebe, die höchste Opferfreude, das schöpferische Wunder des Lebens emporsteigt.

# ANMERKUNGEN.

[1] R. Curle: Joseph Conrad.

[2] Vgl. E. Bendz: J. Conrad Sexagenarian. Engl. Studien 1917. Bd. V. S. 391 f.

[3] Als Symptome hiefür s. den Roman von Robert Hitchens „Flames" (1897). Näheres darüber Leonie Villard: La Femme anglaise au XIX-ième siècle et son evolution. S. 53ff.

[4] B. Fehr: Engl. Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. (O. Walzel, Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin, Neubabelsberg 1923. S. 409.)

[5] Poems of Tennyson. S. 263.

[6] Vgl. Poems of Tennyson S. 38.

[7] Vgl. George Gissing: The Odd Women. S. 48.

[8] Ibid. S. 178.

[9] Ibid. S. 350.

[10] Vgl. Ibid. S. 217.

[11] Chance I. S. 182.

[12] Chance I, S. 77.

[13] Ibid. S. 95.

[14] Ibid. S. 77.

[15] Victory. S. 70.

[16] Chance I. S. 214.

[17] R. Curle: Joseph Conrad. S. 224.

[18] Vgl. B. Shaw: Quintessence of Ibsenism. S. 36.

[19] Chance I. S. 79.

[20] Ibid. S. 268.

[21] H. James: Notes on Novelists. S. 276.

[22] Chance I. S. 41f.

[23] Ibid. S. 233.

[24] Chance II. S. 99f.

[25] Ibid. S. 51.

[26] G. Gissing: The Odd Women. S. 26.

[27] Chance II. S. 78f.

[28] Ibid. S. 104.

[29] Ibid. S. 132.

[30] Chance I. S. 82.

[31] Chance I. S. 180.

[32] Victory. S. 235.

[33] Freya of the Seven Isles. S. 221.

[34] Set of Six: Informer. S. 97.

[35] Chance I. S. 70.

[36] G. Gissing: The Odd Women. S. 131.

[37] Poems of Tennyson.

[38] An Outcast of the Islands. S. 285.

[39] Under Western Eyes. S. 258f.

[40] Chance I. S. 120f.

[41] Ähnlich auch bei Ibsen in der Wildente V. Aufzug: Ja, ich sagte Lebenslüge; denn die Lebenslüge ist das stimulierende Prinzip.

[42] An Outcast of the Islands. S. 356.
[43] Gaspar Ruiz: Set of Six. S. 31.
[44] Under Western Eyes. S. 177.
[45] G. Jean-Aubry J. C. Life and Letters. S. 43—47.
[46] Vgl. Walter Scott: Waverley I. S. 19, 46f.
[47] Ibid. S. 469.
[48] Vgl. W. Scott: Ivanhoe. S. 618.
[49] Vgl. Ibid. S. 630.
[50] Sam Titmarsh: Miscellanies. I. S. 18.
[51] Vgl. Ibid. S. 21.
[52] Vgl. Ibid. S. 22.
[53] Vgl. The Kickleburys abroad Ibid. II. S. 15.
[54] Ibid. S. 19.
[55] Ch. Dickens: David Copperfield. S. 449.
[55a] Vgl. S. Butler: The Way of all Flesh. S. 163f.
[56] Mrs. Humphrey Ward: Robert Elsmere. S. 13.
[57] Ch. Reade: A Woman Hater I. S. 23.
[58] Ibid. S. 5.
[59] Ibid. S. 273.
[60] G. Gissing: The Odd Women. S. 26.
[61] Under Western Eyes. S. 109.
[62] Falk: Typhoon. S. 153.
[63] Smile of Fortune. S. 79.
[64] Tales of Unrest: ‚Return'. S. 169.
[65] Ibid. S. 172f.
[66] Almayers Folly. S. 25, S. 27.
[67] A Smile of Fortune. S. 92.
[68] An Outcast of the Islands. S. 70.
[69] Lord Jim. S. 242.
[70] Victory. S. 173.
[71] Secret Agent. S. 8.
[72] An Outcast of the Islands. S. 43.
[73] Almayer's Folly. S. 25.
[74] Set of Six: The Brute. S. 126.
[75] Set of Six: Duel. S. 240.
[76] 'Twixt Sea and Land Tales: Freya of the Seven Isles. S. 174.
[77] Ibid. Smile of Fortune. S. 56.
[78] Ibid.
[79] Suspense. S. 94.
[80] Typhoon: Falk. S. 153.
[81] An Outcast of the Islands. S. 277.
[82] The Arrow of Gold. S. 332.
[83] Suspense. S. 94.
[84] Almayer's Folly. S. 229.
[85] A Smile of Fortune. S. 83.
[86] Suspense. S. 94.
[87] Gaspar Ruiz. S. 75.
[88] Victory. S. 282.
[89] Chance I. S. 248.
[90] Ibid. S. 288.
[91] Typhoon. S. 219f.
[92] Rover. S. 180.
[93] Victory. S. 61.
[94] Ibid. S. 151.
[95] Ibid. S. 223.
[96] Under Western Eyes. S. 149.
[97] The Arrow of Gold. S. 199.
[98] Lord Jim. S. 275.

99 Almayer's Folly. S. 228.
100 Lord Jim. S. 300.
101 Victory. S. 58.
102 Rover. S. 108.
103 The Arrow of Gold. S. 70.
104 'Twixt Land and Sea Tales. S. 175.
105 A Smile of Fortune.
106 Typhoon „Amy Foster". S. 110.
107 Falk. S. 23.
108 Twixt Sea and Land Tales, A Smile of Fortune. S. 93.
109 Victory. S. 73.
110 Suspense. S. 95.
111 An Outcast of the Islands. S. 76.
112 Chance I. S. 290.
113 Ibid. S. 56.
114 Rover. S. 27.
115 The Arrow of Gold. S. 214.
116 Suspense. S. 35.
117 Almayer's Folly. S. 25.
118 An Outcast of the Islands. S. 76.
119 Suspense. S. 226.
120 An Outcast of the Islands. S. 113.
121 Almayer's Folly. S. 150.
122 The Arrow of Gold. S. 71
123 The Smile of Fortune. S. 83.
124 Under Western Eyes. S. 190.
125 Rover. S. 180.
126 Freya of the Seven Isles. S. 173f.
127 A Smile of Fortune. S. 76f.
128 Under Western Eyes. S. 153f.
129 Chance I. S. 245.
130 Chance I. 253.
131 Typhoon: To-Morrow. S. 254.
132 A Set of Six: Gaspar Ruiz. S. 77.
133 Chance I. S. 153.
134 Chance I. S. 73f.
135 An Outcast of the Islands. S. 216.
136 The Arrow of Gold. S. 99.
137 Ibid. S. 70.
138 Chance I. S. 80.
139 Shadow Line. S. 98.
140 Nostromo. S. 66.
141 Secret Agent. S. 106ff.
142 Dr. R. Martin: Die Inlandstämme der Mayalischen Halbinsel, besonders S. 58 und S. 63f.
143 Ibid. S. 202 und 989f.
144 Ibid. S. 902.
145 Ibid. S. 870.
146 Ibid. S. 1009.
147 Lord Jim. S. 275.
148 Ibid. S. 930.
149 Lévy-Bruhl, La Mentalité primitive. S. 131.
150 G. Morf, The Polish Heritage of J. C. S. 63—66.
151 Ibid. S. 60.
152 Vgl. The Poetical Works of Lord Byron, Bd. II. S. 221—223.
153 Vgl. Ibid. S. 227.
154 Ibid. S. 234.
155 Vgl. Ibid. S. 231.

[156] Vgl. R. L. Stevenson, The Beach of Falesá. S. 36.
[157] Lord Jim. S. 243.
[158] R. L. Stevenson, The Beach of Falesà. S. 86,
[159] Ibid. S. 86.
[160] An Outcast of the Islands. S. 75.
[161] Ibid. S. 374.
[162] Ibid. S. 147.
[163] Lord Jim. S. 264.
[164] Almayer's Folly. S. 105.
[165] Ibid. S. 32.
[166] Almayer's Folly. S. 204.
[167] Ibid. S. 199.
[168] Ibid. S. 200 und 202.
[169] G. Morf, Polish Heritage of J. C. S. 115.
[170] Ibid S. 116.
[171] M. Proust, Sodome et Gomorrhe Bd. III. S. 125.
[172] An Outcast of the Islands. S. 81.
[173] Ibid. S. 306.
[174] Lord Jim. S. 268.
[175] Almayer's Folly. S. 149f.
[176] Ibid. S. 46.
[177] Almayer's Folly. S. 87.
[178] Ibid. S. 188.
[179] Chance I. S. 54.
[180] Ibid. S. 56.
[181] Chance I. S. 76.
[182] Ibid. S. 53.
[183] Ibid. S. 54.
[184] Ibid. S. 192.
[185] Under Western Eyes. S. 246f,
[186] Ibid. S. 269.
[187] Ibid. S. 260.
[188] Ibid. S. 272.
[189] Ibid. S. 258.
[190] Set of Six: „Informer", S. 88.
[191] Ibid. S. 105f
[192] Ibid. S. 109.
[193] Ibid. S. 100.
[194] Freya of the Seven Isles. S. 187
[195] Ibid. S. 203f.
[196] Ibid. S. 217f.
[197] Ibid. S. 269.
[198] Set of Six: Gaspar Ruiz. S. 56.
[199] Ibid. S. 58.
[200] Chance I. S. 133f.
[201] Ibid. S. 225.
[202] Vgl. L. Villard a. a. O. S. 31 ff, wo die Verfasserin die trostlose Lage der Erzieherinnen in den englischen Familien des 19. Jahrhunderts schildert.
[203] Chance I. S. 153,
[204] Under Western Eyes. S. 156.
[205] Ibid S. 241.
[206] Ibid S. 244.
[207] Ibid S. 383.
[208] Suspense S. 161.
[209] Jessie Conrad: Joseph Conrad as I knew him. S. 160.
[210] Victory. S. 176.
[211] Ibid. S. 61.

[212] Under Western Eyes. S. 109.
[213] Ibid. S. 119.
[214] Jessie Conrad: J. C. as I knew him. S. 118: The actual character, Amy Forster, was for many years in our service and it was her animal-like capacity for sheer uncomplaining endurance that inspired Conrad. That and nothing else.
[215] Typhoon, Amy Forster. S. 112.
[216] G. Jean-Aubry, Lettres françaises. S. 44.
[217] Jessie Conrad a. a. O. S. 35. Zu dieser Annahme berechtigt uns Jessie Conrad selbst, die in ihrem Buch über den Gatten erzählt, wie sehr er sie erschreckt hat, als er fiebernd polnisch mit ihr sprach: „To see him lying in the white canopied bed dark-faced, with gleaming teeth and shining eyes, was sufficiently alarming. But to hear him muttering to himself in a strange tongue (he must have been speaking Polish) to be unable to penetrate the clouded mind or catch one intelligible word, was for a young imexperienced girl truly awful."
[218] The Secret Agent. S. 248.
[219] Jessie Conrad, J. C. as I knew him. S. 38.
[220] Ibid. S. 108.
[221] Tales of Unrest: The Idiots. S. 106f.
[222] Nostromo. S. 52.
[223] Ibid. S. 157.
[224] Ibid. S. 63.
[225] Ibid. S. 74.
[226] Ibid. S. 52.
[227] Ibid. S. 561.
[228] Tales of Hearsay: The Warrior's Soul. S. 46.
[229] Ibid. S. 541.
[230] Typhoon: Falk. S. 154.
[231] R. Curle: Joseph Conrad. S. 155.
[232] Typhoon: Falk. S. 243.
[233] The Rover. S. 182.
[234] Ibid. S. 220.
[235] Ibid. S. 265.
[236] 'twixt Sea and Land Tales: A Smile of Fortune. S. 73.
[237] Ibid. S. 172.
[238] Ibid. S. 172.
[239] Ibid. S. 83.
[240] S. die Einzelheiten ihrer Geschichte bei G. Jean-Aubry: J. C. Life and Letters I. S. 43—47.
[241] In einem Briefe an C. J. Fehrbuts 1922 S. G. Jean-Aubry: J. C. Life and Letters Bd. II. S. 271.
[242] Arrow of Gold. S. 32.
[243] Ibid. S. 40.
[244] The Arrow of Gold. S. 348.
[245] Nostromo. S. 28.
[246] Ibid. S. 515.
[247] Ibid. S. 527.
[248] Ibid. S. 532.
[249] Auf den Sondercharakter dieser Entwicklung in der englischen Literatur weist besonders M. Cazamian hin: Le réalisme anglais n'a pas abouti à l'unité; il n'a provoqué la formation d'aucune école à proprement parler. Les théories qu'il a suggéré ont gardé un caractère particulier. Chez G. Elliot, Ch. Reade, S. Buttler, G. Meredith, G. Moore, G. Gissing, Th. Hardy, il est successivement adapté aux formes d'art les plus diverses. Il n'en eut pas davantage de couronnement philosophique. Le naturalisme était matérialiste ou déterministe et positiviste. Rien de pareil outre-Manche; tandis que l'oeuvre de G. Elliot et celle de S. Butler reposent

sur la conception évolutioniste du monde, tandis que celle de Meredith respire un panthéisme, ardent et libre, Trollope, Mrs. Olphant, Ch. Reade sont chrétiens traditionalistes et optimistes; G. Moore adhère momentanément aux convictions de ses maîtres français: G. Gissing se blesse à toutes les négations de déterminisme scientifique, et Th. Hardy professe une métaphysique pessimiste apparentée de celle de Schopenhauer. (M. Cazamian: Le roman et les idées en Angleterre S. 88f.)

250 Hardy: Tess of the d'Urbervilles. S. 508.
251 Ibid. S. 254.
252 Th. Hardy: Jude the Obscure. S. 416.
253 Tales of Unrest: Return. S. 273.
254 Ibid. S. 253.
255 B. Fehr: Engl. Lit. des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 403.
256 Chance II. S. 65.
257 Ibid. II. S. 133.
258 Almayer's Folly. S. 234.
259 The Arrow of Gold. S. 91.
260 An Outcast of the Islands. S. 13.
261 Chance I. S. 254.
262 Typhoon: Amy Forster. S. 113.
263 An Outcast of the Islands. S. 169.
264 Victory. S. 169.
265 The Arrow of Gold. S. 126.
266 Über die subjektiven Ursprünge dieses Romans s. G. Jean-Aubry: J. C. Life and Letters S. 43—47, ferner einen Brief an S. A. Everitt vom 18. Febr. 1918. ibid. S. 201.
267 Jessie Conrad: J. C. as I knew him. S. 139.
268 Ibid. S. 45.
269 G, Jean-Aubry: J. C. Life and Letters I. S. 43—47.
270 G. Morf: The Polish Heritage of J. Conrad. S. 71ff
271 Vgl. Ibid. S. 93.
272 An Outcast of the Islands. S. 77.
273 Tales of Unrest: Lagoon. S. 22.
274 The Rover. S. 271.
275 Lord Jim. S. 261.
276 D. H. Lawrence: Sons and Lovers. S. 160f.
277 Ibid. S. 331f.
278 Victory S. 177.
279 The Arrow of Gold. S. 166.
280 Nostromo. S. 221.
281 Chance I. S. 267.
282 The Arrow of Gold. S. 280.
283 Chance I. S. 182.
284 Victory. S. 148.
285 Almayer's Folly. S. 258.
286 G. Jean-Aubry: J. C. Life and Letters I. S. 81.
287 Almayer's Folly. S. 109.
288 An Outcast of the Islands. S. 132.
289 Victory. S. 161.
290 Arrow of Gold. S. 143.
291 Für die Periodeneinteilung der dichterischen Tätigkeit Conrads s. B. Fehr a. a. O. S. 403.
292 G. Simmel: Philosophische Kultur. S. 100
293 Ibid. S. 94.

# VERZEICHNIS DER ZITIERTEN BÜCHER.


**Joseph Conrads Werke:**

Almayer's Folly, 1895 (Tauchnitz).
An Outcast of the Islands, 1896 (Nash & Grayson, London).
Tales of Unrest, 1898 (Tauchnitz).
Lord Jim, 1900 (Tauchnitz).
Typhoon, 1903 (Tauchnitz).
Nostromo, 1904 (Dent & Sons London 1923).
The Secret Agent, 1907 (Tauchnitz).
A Set of Six, 1908 (Tauchnitz).
Under Western Eyes, 1911 (Tauchnitz).
'Twixt Land and Sea Tales, 1912 (Tauchnitz).
Chance, 1913 (Tauchnitz).
Victory, 1917 (Tauchnitz).
Tales of Hearsay, 1916 (Tauchnitz).
The Arrow of Gold, 1918 (Louis Conard, Paris).
The Rover, 1922 (Tauchnitz).
Suspense, 1924 (Tauchnitz).

**Werke über J. Conrad:**

J. Conrad: A Personal Record.
Jessie Conrad: Joseph Conrad as I knew him, (London 1926).
G. Jean-Aubry: Joseph Conrad Life & Letters, (2 Bände London 1927)
G. Jean-Aubry: Joseph Conrad, Lettres Françaises (Paris 1930).
Richard Curle: J. Conrad (London 1914).
Henry James: Notes on Novelists, (London 1914).
Ernst Bendz: J. Conrad Sexagenarian. Engl. Studien 1917/18, Bd. LI., S. 391—406.

**Literatur über das neunzehnte Jahrhundert.**

B. Fehr: Die Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (in: O. Walzel, Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin 1920).
M. Cazamian: Le Roman et les Idées en Agleterre. Influence de la science 1860—90. (Straßburg 1923.)
L. Villard: La femme anglaise au XIXe siècle (Paris 1920).
G. K. Chesterton: The Victorian Age in Literature (London o. J.).

**Allgemeines.**

G. B. Shaw: The Quintessence of Ibsenism (London 1913).
G. Meredith: Diana of the Crossways (London 1905).
Th. Hardy: The Works of (London Macmillan 1917/20)
R. L. Stevenson: The Works of.
Georg Simmel: Philosophische Kultur (Leipzig 1911).
G. Salberg: Th. Hardy's Frauen im Lichte seiner Weltanschauung. (Diss. Zürich 1927).
G. Gissing: The odd Women, 1893.
Ch. Reade: A Woman Hater, 1877.
Poems of Tennyson (Oxford Ed.).
Sir Walter Scott: Works of.
E. F. Benson: Dodo (Tauchnitz 1894).
W. M. Thackeray: Sam. Titmarsh: Miscellanies.
Ch. Dickens: David Copperfield.
S. Butler: The Way of all Flesh (London 1924).
Mrs. Humphry Ward: Robert Elsmere.
L. Lévy-Bruhl: Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures (F. Alcan Paris 1922).
G. Morf: The Polish Heritage of J. Conrad. (Diss. Neuchâtel 1930)
D. H. Lawrence: Sons and Lovers (London 1929).
O. Leroy: La Raison Primitive (Paris 1927).
P. Radin: The Primitive Man as Philosopher (1927).
Dr. R. Martin: Die Inlandstämme der Malayischen Halbinsel. (Fischer, Jena 1905).
The Poetical Works of Lord Byron (Brockhaus 1860).
H. Melville: Typee.

# Curriculum vitae.

Ich, *Elly Vető-Mandl,* wurde am 25. Oktober 1907 als Tochter des *Siegmund Mandl,* Kaufmann in Baden (Aargau) und der *Gisele Mandl* geb. *Weissberger* in Makó (Ungarn) geboren.

Nach dem Besuch der Volksschule in Makó (Ungarn) absolvierte ich das Mädchengymnasium „Schwarzwald" in Wien, an welchem ich das Reifezeugnis erwarb. Meine Studien absolvierte ich an den Universitäten Genf, London und Basel. Ich hörte dabei im besonderen die Vorlesungen der H. H. Prof. Lüdeke, Hübener, Brie, Jost, Zinkernagel, Hoffmann-Krayer, Tappolet, Raymond und Joel.

Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich meinen aufrichtigsten Dank aus. Besonderen Dank entbiete ich H. Prof. Dr. H. Lüdeke, unter dessen Leitung die Dissertation entstanden ist, und der meinen Studien immer größtes Interesse entgegenbrachte.